

Die mit Jagdszenen verzierte Messingkanne von Budakalász ist ein herausragendes Zeugnis der spätantiken und frühbyzantinischen Kunst- und Kulturgeschichte. Ihre künstlerische Ausführung (Form, Technologie, Ornamentik), ihre streng den hellenistischen ikonographischen Traditionen folgenden Szenen weisen auf eine zentrale Werkstätte in Konstantinopel oder in Syrien hin. Die Darstellung der Jagd war in spätrömischer Zeit ein Mittel der gesellschaftlichen Repräsentation der Aristokratie. In der Spätantike konnte die Jagddarstellung auch auf die antike Mythologie als Zeichen der Weitertradierung des klassischen Kultur- und Bildungsgut hinweisen, weil klassische Bildung ein wichtiges Element der Identität der Aristokratie war. Die Jagd wurde in den Wohn- und öffentlichen Gebäuden zum Symbol des aristokratischen „Wohllebens“. Mit der Jagd ließen sich die traditionellen Männertugenden (andreia, virtus) verbinden. Die Jagdszenen sind in der antiken Kunst Symbole des Sieges, sie symbolisieren die Tugenden und die Kräfte der Natur, den Sieg über das Böse bzw. den Tod. Die Person des Jägers war geeignet, den siegreichen Herrn, den siegenden Menschen zu vergegenwärtigen, und in diesem Sinne vermittelte die Jagddarstellung eine positive Botschaft, sie wurde zum glückbringenden und apotropäischen Symbol. Der Jäger ist also keine gewöhnliche Person, sondern ein Held, ein heros. Aus dem Beispiel des erfolgreichen Jägers konnte jeder Betrachter Kraft schöpfen. Deswegen wurde die Jagd nicht nur in der Umgebung der Vornehmen, sondern auch der breiteren Gesellschaftsschichten, auf ihren persönlichen Gegenständen zu einem beliebten Thema.

Tivadar Vida • Die frühbyzantinische Messingkanne mit Jagdszenen von Budakalász (Ungarn)

Tivadar Vida



## Die frühbyzantinische Messingkanne mit Jagdszenen von Budakalász (Ungarn)

Institut für Archäologie  
Forschungszentrum für Humanwissenschaften

Ungarische Akademie der Wissenschaften



Tivadar Vida

Die frühbyzantinische Messingkanne  
mit Jagdszenen  
von Budakalász (Ungarn)



Tivadar Vida

Die frühbyzantinische  
Messingkanne  
mit Jagdszenen  
von Budakalász (Ungarn)

Institut für Archäologie  
Forschungszentrum für Humanwissenschaften  
Ungarische Akademie der Wissenschaften  
Budapest, 2017



Das Forschungsprojekt und dieser Band wurden mit einem Zuschuß des Instituts für Archäologie des Forschungszentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Direktor: Elek Benkő,



des Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsbüro – NKFIH, der Ungarischen Staatlichen Stiftung der Wissenschaftlichen Forschung, NKFIH-OTKA K-89891; NKFIH-OTKA PUB-K 111060,



und der Alexander von Humboldt Stiftung, Bonn verwirklicht.

Unterstützt von / Supported by



**Alexander von Humboldt**  
Stiftung/Foundation

Übersetzung: Albrecht Friedrich (Budapest)

Sprachredaktion: Dieter Quast (Mainz), Christoph Eger (Xanten)

Zeichnungen: Katalin Nagy, Sándor Ősi, László Bartosiewicz, Ildikó Pisch

Photos: Attila Mudrák, Tibor Kádas, Balázs Gusztáv Mende, Eszter Horváth

Umschlagentwurf, Umschlagvignette: Judit Borbély

Satz und Layout: Judit Borbély

Scans und Bildbearbeitung: Judit Borbély, Sándor Ősi

Redaktion: Kriszta Bertók

ISBN 978-615-5254-07-9

© Institut für Archäologie, Forschungszentrum für Humanwissenschaften  
der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

© Autoren

© Übersetzer

Verantwortlicher Herausgeber: Pál Fodor, Generaldirektor des Forschungszentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest

Druck und Produktion: Kódex Könyvkötő Kft., Direktor: Attila Marosi

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>VORWORT</b>	9
<b>FUNDORT</b>	13
<b>FUNDUMSTÄNDE</b>	15
<b>BESCHREIBUNG</b>	
Form	17
Die Kanne	17
Der Henkel	23
Der Fuß	23
Figurale Frieze	25
Oberer Fries	25
Szene I: Löwenjagd	25
Szene II: Leopardenjagd	27
Szene III: Bärenjagd 1	28
Szene IV: Bärenjagd 2	30
Unterer Fries	31
Szene V: Gestürzter Jäger	31
Szene VI: Kampf zwischen Bär und Wildschwein	32
Szene VII: In die Höhle flüchtender Leopard	33
Szene VIII: Reiter mit Lanze	33
Szene IX: Tigerjagd	35
Szene X: Bärenjagd 3	37
Lesbisches Kymation	38
Akanthusfries	38
Grafitto am Hals der Kanne	39
<b>TECHNOLOGISCHES</b>	
Materialzusammensetzung	40
Herstellungstechnik	41
Silber- und Kupfereinlagen	43
<b>HERKUNFT DER FORM</b>	45
Forschungsgeschichte	46
Spätantike und frühbyzantinische Silberkrüge	48
Spätantike und frühbyzantinische Buntmetallkrüge	58
Blechkügel	58
Gegossene Krüge	62
Der Henkel	66
<b>IKONOGRAPHIE UND STIL</b>	
Figurale Szenen	67
Löwenjagd	68
Leopardenjagd	75
Bärenjagd	77
Gestürzter Jäger	83
Kampf zwischen Bär und Wildschwein	85
In die Höhle flüchtender Leopard	87
Reiter mit Lanze: einer Retter?	88
Tigerjagd	90

Grafitto .....	94
Kleidung, Panzer .....	95
Haartracht .....	99
Landschaft .....	102
Pflanzenwelt .....	103
Bäume mit Dreiblattbündeln .....	103
Pinie .....	104
Unterwuchs: Büsche, Gräser .....	106
Pflanzliche Zierelemente .....	106
Doppelblatt .....	107
Büsche mit Efeublättern .....	109
Akanthusfries .....	109
Blattranke .....	111
Waffen .....	113
Reflexbogen und Köcher .....	113
Lanze .....	115
Schwerter .....	116
Schilde .....	117
Halsband .....	117
Rahmengliederung: Lesbisches Kymation .....	118
Wellenlinie am Hals .....	122
<b>KOMPOSITION</b> .....	123
Die Entstehung spätantiker zonaler Darstellungen .....	123
Die als Fries komponierten Jagdszenen .....	129
Das Jagdrelief .....	139
Menschen und Tiere .....	139
Die Szenen .....	150
Farbenwirkung .....	154
<b>CHRONOLOGIE, WERKSTATT</b> .....	159
<b>DER AUFTRAGGEBER UND SEIN</b>	
<b>GESELLSCHAFTLICHES UMFELD</b> .....	161
Die Rolle der Jagd in der spätantiken Gesellschaft .....	163
Die Jagd als Äußerung des aristokratischen "Wohllebens" .....	164
Die Jagd als Hinweis auf die klassische Bildung .....	165
Die Jagddarstellung als glückbringendes Symbol des Sieges .....	166
<b>FRÜHBYZANTISCHE BUNTMETALLGEFÄßE</b>	
<b>IM AWARENZEITLICHEN KARPETENBECKEN</b> .....	169
Buntmetallgefäße .....	170
Krug von Kölked .....	170
Blechkrug von Tiszagyenda .....	172
Eimer von Várpalota und Selenča/Bácsújfalu .....	173
Becken mit Henkeln von Zamárdi .....	176
Vornehme Inhaber .....	179
Höfische Kultur: Ernährung und Reinigung .....	180
Handel, Geschenk, Beute .....	183

## ANHANG

LITERATUR	187
ORTSVERZEICHNIS	215
ABBILDUNGSNACHWEIS	221
ZOOLOGICAL OBSERVATIONS MADE ON A BRASS JUG FROM THE AVAR CEMETERY OF BUDAKALÁSZ (László Bartosiewicz)	229
Introduction	229
Artefact description	230
Discussion	231
Brown bear ( <i>Ursus arctos</i> )	231
Lion ( <i>Panthera leo</i> )	233
Leopard ( <i>Panthera pardus</i> )	234
Cheetah ( <i>Acinomyx jubatus</i> )	236
Tiger ( <i>Panthera tigris</i> )	237
Conclusions	239
ARCHAEOLOGICAL INVESTIGATION ON THE LATE ANTIQUE JUG DECORATED WITH HUNTING SCENES FROM BUDAKALÁSZ (Eszter Horváth – Zoltán May)	243
Analytical methods	245
Results	247
The base material of the inlays	249
Manufacturing techniques	251
Decorative techniques	251
Discussion	253
The relationship between the vessel body and the handle	253
DIE ENDOSKOPISCHE UNTERSUCHUNG DER INNENFLÄCHE DER KANNE VON BUDAKALÁSZ (Balázs Gusztáv Mende)	257
Methode	257
Beobachtungen	258
PHYSICAL ANTHROPOLOGICAL EXAMINATION OF THE INDIVIDUAL OF GRAVE NO. 740 FROM THE AVAR PERIOD CEMETERY AT BUDAKALÁSZ (Katalin Wolff)	263
Methods	263
Anthropological analysis	263
Pathological alterations on the skeletons	266





Abb. 1  
Luftbild der Grabungen neben dem Kiesbergwerksee von Budakalász, unweit des Donauarmes bei der Luppa-Insel.  
(0 = Lage des Gräberfeldes, □ = Lage des römischen Wachturms, 1991)



# VORWORT

*„Die Jagd ist für den Jäger einerseits eine Herausforderung, sich in strenger Selbstdisziplin zu üben, andererseits bietet sie ihm Gelegenheit, die Tierwelt kennen- und verstehen zu lernen. Sie lehrt ihn denken, erzieht ihn zur Freiheitsliebe, zum guten Geschmack und zur Achtung, führt ihn zur vertieften Beobachtung der Natur und der damit verbundenen Erscheinungen... Die Jagd lenkt die Ausbildung der Jägerpersönlichkeit in die richtige Richtung. Sie entwickelt in ihm jene ethischen Werte, ohne die die Jagd nur eine schwache Manifestation der Triebe wäre.“*

„Internationaler Rat zur Erhaltung des Wildes und der Jagd“ (C.I.C.) hat auf seiner X. Vollversammlung im Mai 1963 in Paris diese Gedanken angenommen. (L. Bencze: Ethische Fragen der Jagd. In: Anghi et al. (Hrsg.), Handbuch der Jagd. Budapest 1971.)

Die mit Jagdszenen im hellenistischen Stil verzierte Messingkanne von Budakalász, die einige Kilometer nördlich des antiken Aquincum in Grab 740 eines awarenzeitlichen Gräberfeldes am 27. Juli 1989 gefunden wurde, ist ein herausragendes Zeugnis der spätantiken und frühbyzantinischen Kunst- und Kulturgeschichte. (Abb. 1)

Erfahrungsgemäß finden sich Metallgefäße nur selten bei archäologischen Ausgrabungen (in Siedlungen oder Bestattungen), weil man sie früher ihres hohen Wertes wegen ständig repariert und wiederverwertet hat. Umso bemerkenswerter sind Metallgefäße, die in Bestattungen und Schatzfunden deponiert wurden. Ihre intentionelle Deponierung macht die Metallgefäße zu einer außerordentlich wichtigen archäologischen und historischen Quelle. Die ins Barbaricum gelangten spätantiken-frühbyzantinischen Edel- und Buntmetallgefäße sind Zeugnisse eines vielseitigen Beziehungssystems der antiken Zivilisation und der an ihrer Peripherie entstandenen barbarischen Machtzentren.<sup>1</sup>

Die Kanne von Budakalász ist ein einzigartiges Kunstwerk des letzten Abschnittes der Antike. Unser Bild von dieser Übergangsperiode, der spätantiken und frühbyzantinischen Epoche, hat sich in den vergangenen Jahrzehnten aufgrund einiger neuerer Arbeiten führender Altertumshistoriker<sup>2</sup> und Kunsthistoriker<sup>3</sup> grundlegend verändert. Dank dieser Studien bedeutet die spätantike Periode heute nicht vor allem den Untergang Roms und die Zerstörung der antiken Zivilisation, sondern den Beginn einer neuen kulturellen Qualität, einer neuen historischen Epoche, die zur Umgestaltung der machtpolitischen Organisation, der Wirtschaft und der Gesellschaft führte und in den Künsten ebenso wie in der Literatur zum Ausdruck kam, und Einfluss auf alle Lebensbereiche hatte. Zu den neuen historischen Ansätzen trug die archäologische Forschung wichtige Erkenntnisse bezüglich der Elemente der spätantiken gesellschaftlichen Repräsentationsformen, die die Barbaren, besonders die barbarische Elite, übernommen haben, sowie zu den Bestattungsbräuchen, der Lebensform, der Tracht und der Religion. Kunstgeschichtliche Forschungen haben darauf hingewiesen, dass die spätantike Umgestaltung in Wirklichkeit ein Weiterleben der mehrere Jahrhunderte langen hellenistischen Kunsttradition in neuer Form, das den Zeitansprüchen sich anpassende Erscheinen der hellenistischen Themen und des Stils bedeutet.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> VIDA 2016, 47–100.

<sup>2</sup> BROWN 1971; BROWN 1996; CAMERON 1993; BROWN et al. 1997, 5–90; CAMERON 2002, 165–191. Zur Transformation des geistigen und politischen Leben: FOWDEN 1993.

<sup>3</sup> BOWERSOCK 1990.

<sup>4</sup> BOWERSOCK 1990. László Török hat gezeigt, dass die Transformation der hellenistischen künstlerischen Ausdrucksformen und die Veränderung der visuellen Welt der Spätantike eher als Transfiguration als Transformation beschrieben werden kann, vgl. TÖRÖK 2005a, 9–112.

Wegen der Umgestaltung der wirtschaftlichen und ideologischen Grundlagen im 6. Jahrhundert, der Herausbildung selbstständiger Gegenstands- und Gefäßformen und des Erscheinens neuer Formen der künstlerischen Darstellungsweise schließe ich mich den Ansichten an, die das Jahrhundert nach dem Ende des weströmischen Reiches, – die Geschichte und Kultur des 6. Jahrhunderts n. Chr. –, schon als Epoche der selbstständigen byzantinischen Zivilisation betrachten, selbst wenn diese in Wirklichkeit auch als spätantiker Abschnitt von Byzanz zu betrachten ist.<sup>6</sup> In diesem Geist nenne ich die im 6. Jahrhundert verfertigten Gefäße ungeachtet ihrer klassisierenden Züge frühbyzantinisch.

Die gegossene Messingkanne kam nach ihrer Entdeckung ins Archäologische Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, wo sie von Éva Somlósi fachgerecht restauriert wurde. Danach wurde die Kanne im regional zuständigen Ferenczy Museum in Szentendre verbracht, wo sie in den vergangenen Jahrzehnten auch in mehreren Ausstellungen gezeigt wurde.<sup>7</sup> Zwischen 2002 und 2011 konnte das interessierte Publikum die Kanne in der ständigen Ausstellung des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest sehen.<sup>8</sup>

Die wissenschaftliche Öffentlichkeit konnte die Kanne erstmals 1994 bei der Konferenz „Kontakte zwischen Iran und Byzanz und der Steppe im 6.–7. Jahrhundert“ in Rom in der Accademia d’Ungheria kennenlernen, die kurze Studie erschien im Jahr 2000.<sup>9</sup> In demselben Jahr wurde der Krug auch beim „XXe Congrès International des Études Byzantines“ in Paris vorgestellt, doch sind die Akten der Konferenz nicht erschienen.<sup>10</sup> Danach war die Messingkanne von Budakalász auch in mehreren ausländischen thematischen Ausstellungen zu sehen: 2004 zeigte man ihn in der Ausstellung „Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe“ in München,<sup>11</sup> 2010 war er in der Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn<sup>12</sup> in der Ausstellung „Byzanz. Pracht und Alltag“ zu sehen und später 2012 in der Ausstellung „Das goldene Byzanz und der Orient“ im österreichischen Renaissanceschloss von Schallaburg.<sup>13</sup>

Danken möchte ich meinen zahlreichen Kollegen, die mir in Gesprächen oder durch Korrespondenz mit ihrem Rat bei der Abfassung dieser Arbeit geholfen haben. Vor allem danke ich László Török für wertvolle Ratschläge und die viele Mühe, die er auf mein Manuskript verwandt hat. Seine Kritiken und Hinweise haben wesentlich dazu beigetragen, dass ich den Prozess der Umgestaltung der spätantiken Kunst leichter verstanden habe. Ebenfalls schulde ich meinem einstigen Mentor Csanád Bálint Dank, der die Freilegung des awarenzeitlichen Gräberfeldes von Budakalász vom Beginn an unterstützt und mich zur schnellen Veröffentlichung der Messingkanne ermutigt hat. Durch Miklós Szabó ist mir erstmals bewusst geworden, dass die Kanne von Budakalász ein wichtiger Zeuge der Beziehung der antiken Welt und der

<sup>5</sup> KILLERICH 1998; ELSNER 1998; MUTH 2001, 95–116.

<sup>6</sup> In ähnlicher Ansicht aus historischer Sicht: SHEPARD 2008, 26; das 6. Jh. eher noch zur spätantiken Periode rechnet LAVAN 2003, VII–XVI; BOLLÓK 2015, 265–314.

<sup>7</sup> T. VIDA – A. PÁSZTOR: A budakalászi bizánci korsó (Der byzantinische Krug in Budakalász). Ausstellungskatalog. In: *Kincseink. Kiállítási katalógus*. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága. Szentendre 2000, 17–19; A. PÁSZTOR – T. VIDA: Avar kori temető a budakalászi Duna-parton. In: M. Gyöngyössi – K. Ottományi (Hrsg.) *Képek a múltból. Az elmúlt évek ásatásai Pest megyében*. Szentendre 2008, 90–93, Abb. 2; T. VIDA: Kora bizánci sárgaréz korsó Budakalászi. In: B. Nagy (Hrsg.) *Kincseskamra. Kincsek és emlékek Pest megyében. Válogatás a Ferenczy Múzeum Régészeti és Numizmatikai Gyűjteményéből*. Szentendre 2015, 16–18, 46–47, Nr. 9.

<sup>8</sup> 2002 kam der Krug in die ständige Ausstellung des Ungarischen Nationalmuseums, später aber erbat ihn 2011 das selbstständig gewordene städtische Ferenczy Museum Szentendre mit Berufung auf das lokale Interesse wieder zurück.

<sup>9</sup> PÁSZTOR–VIDA 1995, 215–225.

<sup>10</sup> T. VIDA: Gift or Booty. A Unique Byzantine Bronze Jug from the Avar Cemetery at Budakalász, Hungary. In: *XXe Congrès International des Études Byzantines. Collège de France–Sorbonne, 19–25 Août 2001. Pré-Actes III. Communications Libres*. Paris 2001, 287.

<sup>11</sup> T. VIDA: Die Bronzekanne aus Budakalász. In: L. Wamser (Hrsg.) *Tafelsilber und Geschirr, Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe. Glanz, Kriesen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*. Ausstellungskatalog. München 2004, 240–241. Nr. 356.

<sup>12</sup> T. VIDA: Kanne mit Jagdszenen. In: *Byzanz. Pracht und Alltag*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 26. Februar bis 13. Juni 2010. Ausstellungskatalog. F. Daim (Hrsg.) Bonn 2010, 248.

<sup>13</sup> T. VIDA: Messingkanne mit Jagdszenen. In: F. Daim (Hrsg.) *Das goldene Byzanz und der Orient*. Ausstellungskatalog. Schallaburg: Schallaburg Kulturbetriebs-GmbH., 2012, 173, 322–323, Nr. XII.5.

barbarischen Awaren ist. Er war es auch, der mich zu ihrer Aufarbeitung und zum Studium der spätantiken Kultur ermunterte.

Ganz besonders danken möchte ich Johannes Georg Deckers (München), der mich während meines Münchener Humboldt-Stipendiums monatelang regelmäßig empfangen, mit Fachliteratur versehen und in die Methodik der formalen, stilkritischen und ikonographischen Analyse der spätantiken, frühbyzantinischen Kunst und Toreutik eingeführt hat. Ebenfalls schulde ich als ehemaliger DAAD- (1993) und Humboldt-Stipendiat (2003) Professor Volker Bierbrauer Dank, meinem Mentor in München an der Ludwig Maximilian Universität, der mich zur Erforschung des Weiterlebens der spätantiken Kultur, der Romanen im Alpen-Adria-Raum angeregt und dazu viel methodologische Hilfe geboten hat. Bei der Sichtung neuer Literatur waren für mich die Studienaufenthalte in der Bibliothek der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts in Frankfurt von großem Wert, wo ich auch immer äußerst wertvolle Unterstützung von Uta von Freedon und Siegmund von Schnurbein erfuhr.

Weitere nützliche Ratschläge zur Forschung der spätantiken Toreutik und Ikonographie erhielt ich von Helmut Buschhausen (Wien), Marlia Mundell Mango (Oxford), Josef Engemann (Bonn), Joachim Gorecki (Frankfurt), Michael Mackensen und Max Martin (München) sowie Vera Zaleskaja (Sankt Petersburg). Bei der Bewertung der möglichen Rolle der Kanne von Budakalász in der awarischen Gesellschaft und Kultur halfen mir der Rat von Volker Bierbrauer (München), Falko Daim (Wien-Mainz), Dieter Quast (Mainz), Mechthild Schulze-Dörrlamm (Mainz), Éva Garam, Endre Tóth und Ádám Bollók (Budapest). Albrecht Friedrich (Budapest) danke ich für die Übersetzung, Dieter Quast (Mainz), Christoph Eger (Xanten) für das freundliche Lektorat des deutschen Textes. Für die Korrektur des Textes und der Literatur bin ich Adrien Blay und Levente Samu, für die Zeichnungen Katalin Nagy und Sándor Ősi, für die Photos Attila Mudrák und Tibor Kádas sehr dankbar.

Dieses Band möchte ich meiner Frau Katinka und unseren Kinder Bence, Gergő und Zoli widmen.

Budapest, am 7. Februar 2017

*Tivadar Vida*



Abb. 2  
Die Lage des Fundortes in Ungarn (A), in Budakalász (B), und die Lage des Grabes 740 im awarenzeitlichen Gräberfeld von Budakalász-Dunapart (C): B1. Gräberfeld; B2. Römischer Wachturm neben dem Donauarm vor der Lupa-Insel

Die zwischen der Donau und der Nagy-Kevély-Gruppe des Pilis-Gebirges liegende und im Norden an Budapest grenzende Gemeinde Budakalász ist außerordentlich reich an archäologischen Zeugnissen.<sup>14</sup> (Abb. 2) 4 km vom Dorf entfernt wurde auf einer kleinen Anhöhe ca. 200 m vom Donauufer gegenüber der Luppa-Insel ein awarenzeitliches Gräberfeld gefunden. Direkt gegenüber von ihm stand unmittelbar am Donauufer einst ein römischer Wachturm, dessen Trümmer in awarischer Zeit sicher noch zu sehen waren.<sup>15</sup> Gegenüber dem Gräberfeld bildeten die Luppa- und die Szentendre-Insel in der Donau immer gute Übergangsmöglichkeiten. Die Siedlung der das Gräberfeld benutzenden Bevölkerung konnte noch nicht lokalisiert werden, aber auf die herausragende siedlungsgeschichtliche Rolle dieses Territoriums weist hin, dass man in ca. 1000 m Entfernung vom awarenzeitlichen Gräberfeld von Budakalász 1870 den abgesonderten Begräbnisplatz einer hochrangigen awarischen Familie gefunden hat.<sup>16</sup>

Auf das awarische Gräberfeld von Budakalász stieß man in den 1950er Jahren und legte damals im SO-Teil des Gräberfeldes 40 frühawarenzeitliche Gräber frei.<sup>17</sup> Zwischen 1987 und 1992 fand wegen Kiesgrubenarbeiten am Fundort eine kurz terminierte Fundrettung statt, in deren Verlauf 1560 Gräber des Gräberfeldes freigelegt wurden.<sup>18</sup> Dieses Gräberfeld mit 1600 freigelegten Gräbern ist bisher der zweitgrößte erforschte awarenzeitliche Gräberfeldteil im Karpatenbecken. Aufgrund der Erdarbeiten und Sondierungen am Fundort kann die Gräberzahl auf 3000–5000 geschätzt werden.

Das Gräberfeld wurde nach dem Abzug der Langobarden um 568 n. Chr. ganz am Anfang der Awarenzeit angelegt, seinen frühesten Abschnitt charakterisieren Funde merowingisch-germanischen (dreigliedrige Gürtel, Ziergehänge, Wadenbindengarnituren, eingestempelte, graue und schwarze Keramik, punzierte und tauschierte Gürtelbeschläge, Spathen, Lanzen mit langer Klinge, Tüllenpfeilspitzen) und romanischen Charakters (Stylusnadel, Eisenarmringe, Fibel mit umgeschlagenem Fuß). Im Fundmaterial aus der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts ist die Hinterlassenschaft der aus der eurasischen Steppe eingewanderten Awaren, der germanischen Volksgruppen mit merowingischen Kultur, sowie der lokalen romanisierten und der eingewanderten balkanisch-byzantinischen Bevölkerung sowie der Slawen markant zu erkennen.<sup>19</sup> In Grab 759 fand sich ein zwischen 616 und 626 geprägter Solidus von Kaiser Herakleios und seinem Sohn Herakleios Konstantinos. Die prägefrische Münze gehört zu den sog. leichten Solidi. Nach Zeugnis des Fundmaterials wurde das Gräberfeld vom Beginn der Awarenzeit, vom Ende des 6. Jahrhunderts, bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts benutzt.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> Budakalász, Fundort Nr. 3/16. In: TORMA 1986, 42–53.

<sup>15</sup> NAGY 1950, 535–539.

<sup>16</sup> HAMPEL 1905, Taf. 263–264.

<sup>17</sup> ERDÉLYI 1977, 45–54.

<sup>18</sup> PÁSZTOR–VIDA 1995, 215–225.

<sup>19</sup> Siehe VIDA 2008, 13–46; VIDA 2009, 233–260.

<sup>20</sup> PÁSZTOR–VIDA 1991, 241–253; SOMOGYI 1997, 31–32, Nr. 13.





1

2

3

4

Abb. 3

1–4. Budakalász Grab 740. Das freigelegte, stark beraubte Grab mit der Messingkanne neben dem Kiesbergwerksee. Knochen und Funde sind miteinander vermischt

# FUNDUMSTÄNDE

In Grab 740 fand sich einer der bedeutendsten spätantiken Funde nicht nur innerhalb des Gräberfeldes von Budakalász, sondern des gesamten awarenzeitlichen Karpatenbeckens, ein Messingkrug mit Silber- und Kupfereinlagen sowie plastischen Jagdszenen.<sup>21</sup> Die Funktion dieses Kruges im Grab wird wahrscheinlich die Betonung der gesellschaftlichen Stellung des Bestatteten sowie Lagerung des Speise- oder Trankopfers für ihn gewesen sein. In ähnlicher Funktion wurden in der Awarenzeit im allgemeinen Tongefäße verwendet, von denen sich in den bisher freigelegten 1600 Gräbern des Gräberfeldes von Budakalász etwa 170 Stück fanden.<sup>22</sup> In Grab 1495 lag ein geradwandiger kleiner Bronzebecher, der in seiner Form den Bechern Nr. 11 und 12 im Schatz von Nagyszentmiklós/Sânnicolau Mare ähnelt.<sup>23</sup> Außerdem konnten neben den Ton- und Metallgefäßen dank der außerordentlich sorgfältigen Ausgrabung in Grab 10 die Reste eines flaschenkürbisförmigen Ledergefäßes geborgen werden.<sup>24</sup>

Grab 740 von Budakalász war wie auch die anderen dortigen Gräber in hohem Maße gestört und der wertvollen Gegenstände beraubt worden. Die menschlichen Gebeine waren im Grab verstreut und lagen nicht in anatomischer Ordnung. Doch fiel auf, dass die Knochen innerhalb eines viereckigen, bräunlich verfärbten Streifens verstreut waren, der vielleicht mit dem Bereich des bis heute schon völlig vergangenen Sarges übereinstimmte. Außerhalb dieses braunen Streifens zeigte der sandige Boden eine gleichmäßig braunlich-gelbe Farbe. Folglich wird das Grab mit Sicherheit schon zu einer Zeit ausgeraubt worden sein, als die Sargbretter noch intakt und nicht zusammengefallen waren. Die Grabräuber hatten wohl den Deckel durchbrochen und innerhalb des Sarges nach Wertvollem gesucht. Im gestörten Teil weist die Lage der Knochen nicht auf zusammenhängende Körperteile hin, ein Argument dafür, dass die Dekomposition des Leichnams bereits weit fortgeschritten und auch die Kleidung schon zerfallen war, also die Knochen nichts mehr zusammenhielt. Schädel und Oberschenkelknochen fanden sich herausgedreht im Beckenteil, die Beckenschaufeln lagen zerbrochen an verschiedenen Stellen. Die Beraubung des Grabes und des Gräberfeldes geschah also vermutlich Jahre nach der Bestattung.<sup>25</sup> (Abb. 3, 1–3)

Am W-Ende des Sarges, außerhalb des auf den Sarg hinweisenden bräunlich verfärbten Fleckes, im von den Räubern unberührt belassenen Bereich stand der Messingkrug mit Jagdszenen, der mit blaugrünlicher, auf starke Korrodierung hinweisender Färbung gefunden wurde. Der Henkel war vom Krugkörper getrennt, da sich die einstige Lötung gelöst hatte. Bei der Auffindung waren am Henkel wahrscheinlich Textilfäden von dem einst den Sarg bedeckenden Leichentuch zu sehen, die aber leider später durch unsorgfältige Lagerung verloren gingen.

Im Grab lagen zwischen den Knochen verstreut auch andere Funde: ein Nadelbehälter, ein silbervergoldeter Ohrring mit aufgezogener Kugel, Fragmente eines Eisenmessers oder einer Pfeilspitze, von denen nur der ins erste Drittel des 7. Jahrhunderts datierbare Ohrring auf die Bestattungszeit hinweist.<sup>26</sup> (Abb. 4, 2–8) Die archäologischen Angaben weisen darauf hin, dass das Grab 740 von Budakalász im zweiten Drittel des 7. Jahrhunderts ausgehoben wurde und damals auch der spätantike Krug mit den Jagdszenen in die Erde kam.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Der Fund ist Eigentum des Ferenczy Museums in Szentendre, Inv.-Nr. 93.2.1.

<sup>22</sup> VIDA 1999, Taf. 1–5, 8, 13, 22, 41, 44, 46, 63–64, 83–88.

<sup>23</sup> GARAM 2002a, 31, Nr. 11, 12; BÁLINT 2010, 501, Abb. 225,4.

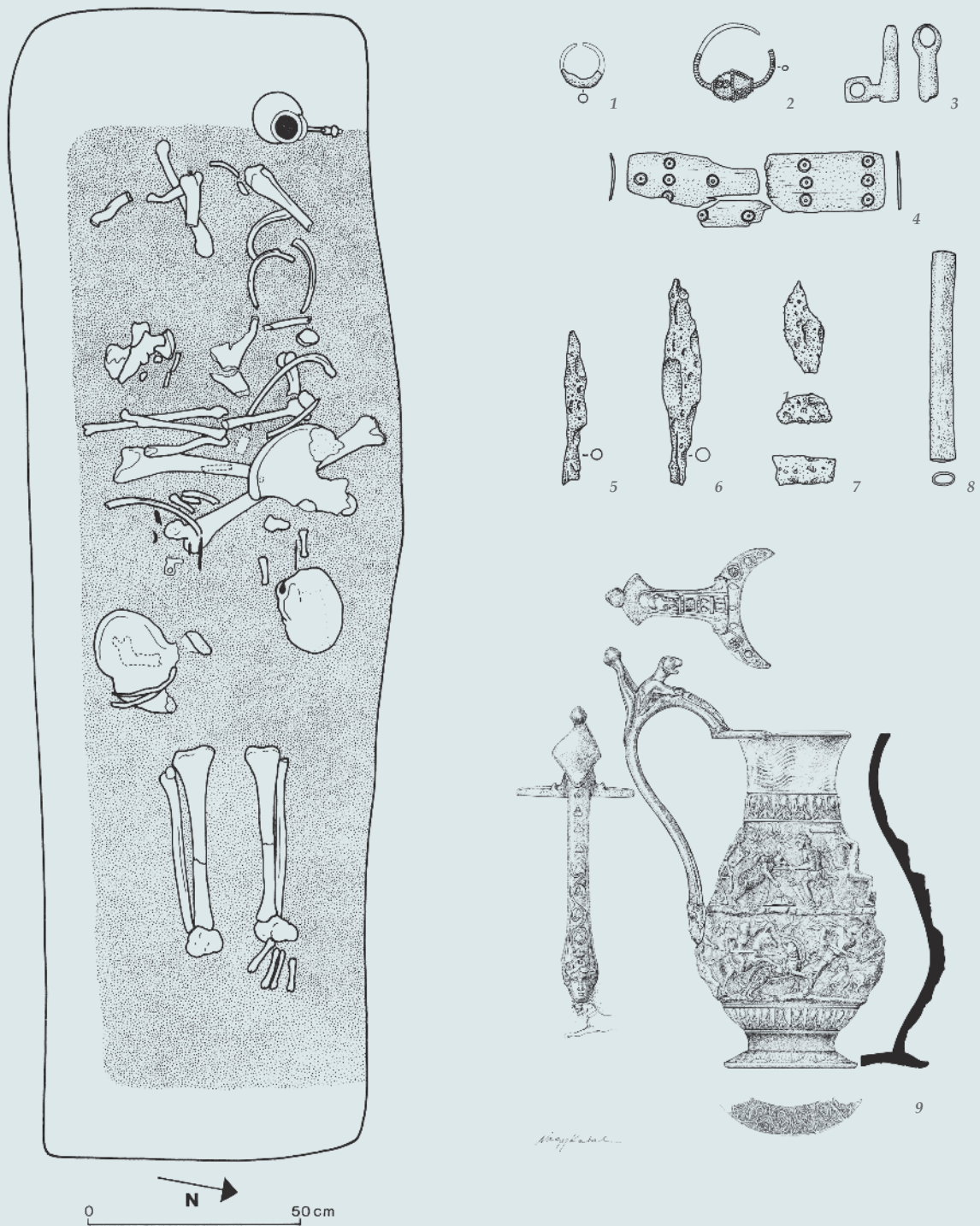
<sup>24</sup> GYULAI 2001, 23–28.

<sup>25</sup> Die reichen frühawarenzeitlichen Gräberfelder und Gräber wurden im Karpatenbecken im allgemeinen ausnahmslos systematisch ausgeraubt. Den Zeitpunkt des Raubes datiert die ungarische Forschung traditionell in die Übergangszeit zwischen Früh- und Spätawarenzeit, in die Zeit des Machtwechsels, auf 650–700 n. Chr. Siehe BÓNA 1988, 437–463.

<sup>26</sup> KISS G. 1983, 100–111; GARAM 2001, 23–28.

<sup>27</sup> Dieser Zeitpunkt stimmt auch mit der vom Solidus des Grabes 759, das in einen Zeithorizont mit Grab 740 gehört, angegebenen Zeitstellung überein. PÁSZTOR–VIDA 1991, 241–253.





**Abb. 4**  
 Budakalász Grab 740. 1. Zeichnung des Grabes; 2. Bronzering (Ohrring?);  
 3. Silbervergoldeter Ohrring mit aufgezogener Kugel; 4. Punktkreis verzierter Taschenblech aus Knochen;  
 5–7. Fragmente eines Eisenmessers oder einer Pfeilspitze; 8. Nadelbehälter aus Knochen; 9. Messingkanne

# BESCHREIBUNG

## FORM

### DIE KANNE

Der im unteren Drittel stark ausbauchende Krug hat eine Höhe von 22 cm, mit dem Henkel von 27,2 cm. Sein mittelbreiter Mund ist trichterförmig ausgebogen, hat einen Durchmesser von 7,5 cm und verengt sich am Hals auf 5,7 cm. Außen bedecken den Hals waagrecht umlaufende Wellenlinien, die schon in die Gussform eingearbeitet und mit dem Krug zusammen gegossen wurden.<sup>28</sup> Die größte Breite läßt sich unter der Mittellinie messen (12,4 cm), wonach der Krug im gleichmäßigen Bogen über dem Fuß stark schmaler wird (5,6 cm). Der kleine runde Fuß hat 7,8 cm Durchmesser, ist unten konkav und außen mit gravierten Akanthusblättern verziert. Am Hals und über dem Fuß des Kruges läuft zwischen zwei gedrehten, 1,6–1,8 cm breiten Linien je ein lesbisches Kymation um, auf dem die Blattadern Kupferfolie- und die Glieder dazwischen Silberfolieeinlagen haben. In der Krugmitte laufen zwei 5,5–5,8 cm breite Friese mit halbplastischen figuralen Szenen um. Die Friese werden durch einen schmalen, ungleichmäßig wellenförmigen und unregelmäßig plastischen Streifen voneinander getrennt, und ein ebensolcher schließt den unteren Fries nach unten ab. Der Hersteller des Kruges hatte die Szenen auf grobe, buckelige dicke Linien gestellt, die teils der Trennung der Friese dienten und teils die in der spätantiken Periode häufige Grundlinie (Bodenlinie) bildeten. (Abb. 5–8)

Nach Zeugnis von Röntgenaufnahmen wurde der Fuß zusammen mit dem Krug gegossen und nach dem Guss außen bei der Kaltbearbeitung mit einer gravierten Akanthusreihe verziert. Auf der konkaven Unterseite des Fußes sind drei gedrehte konzentrische Kreise zu sehen, eine kleine Vertiefung in der Mitte des Fußes ist die Stelle, an der der Krug bei der Oberflächenzislisierung in der Drehbank eingespannt wurde. Der Krug ist ein dickwandiges (0,6–1,1 cm), schweres Gussstück mit 1,72 kg Gewicht und einem Henkelgewicht von 0,29 kg, zusammen also 2,01 kg.

---

<sup>28</sup> Die Art der gleichförmig, regelmäßig eingetieften Wellenlinien weist darauf hin, dass sie nicht bei der Oberflächenbearbeitung nach dem Guss, noch vor Anlötung des Henkels auf der Drehbank entstanden, sondern noch vor dem Guss in die Form graviert wurden.







Abb. 5-6  
Die Messingkanne mit Jagdszenen,  
Budakalász Grab 740,  
Ferenczy Museum, Szentendre







Abb. 7-8  
Die Messingkanne mit Jagdszenen,  
Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre



Abb. 9

*Der Henkel der Messingkanne, Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre*



1 2

Abb. 10

*1. Die Attache des Henkels der Kanne; 2. Detail der Kanne ohne die Attache des Henkels. Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre*

## DER HENKEL

Der hoch über den Rand aufragende Henkel wurde am Rand und an der Krugwand angelötet. Am Rand ist er mit zwei vogelschnabelförmigen Gliedern in Drittelkreisform befestigt, steigt dann in großem Bogen auf und endet nach seiner Biegung am unteren Teil des Kruges. Auf dem Henkelbogen sitzt ein oben in einer kleinen Kugel endendes sich öffnendes rhombisches Blatt, unter dem eine Löwin hervorkriecht. Das Tier ist eine kleine Vollplastik, die Vorderbeine passen sich dem Henkelbogen an, der Kopf ist hoch erhoben, der Rachen weit geöffnet, und aufgrund des unter dem Gesicht eingravierten Bartes ist es als Löwin zu identifizieren. Vor der Löwin ziert den Henkelbogen ein geometrisches Muster mit Silbereinlagen in viereckigem Feld. Auf das Glied mit den in zwei Richtungen zeigenden Vogelschnabelformen am Rand sind vereinfachte symmetrische Blattranke graviert. Auf dem Henkelbogen unter dem rhombischen Blatt verläuft eine einfache Ranke mit silbereingelegten Blättern bis zu einem aus drei Blütenblättern bestehenden und ebenfalls mit Silber bedeckten Blumenmuster, das sich über der unteren Attache in Form einer menschlichen Maske befindet. Die Musterung des Henkels wurde nachträglich eingraviert, bei der Kaltbearbeitung des Gefäßes. (Abb. 9)

Wie so oft in der Geschichte der antiken Metallgefäßkunst hat man sichtlich auch beim Krug von Budakalász die Lage des Henkels nicht vorher geplant. Das soll mit zwei Argumenten belegt werden. Man sieht, dass der Henkel nicht auf der Grenzlinie zwischen den Szenen steht, sondern die Szene der Leopardenjagd gerade verdeckt. Des weiteren ist unter der Lötstelle der Henkelattache die gravierte Silhouette eines Doppelblattes zu sehen, die ähnlich eingraviert wurde wie der Saum anderer pflanzlicher und gegenständlicher Motive mit Silber- und Kupfereinlagen.

Der Henkel wurde der damaligen Praxis gemäß mit Zinn und Blei angelötet, da Nietung oder andere Verfahren nicht in Frage kommen konnten.<sup>29</sup> Der ein Drittel des Randumfanges umfassende Teil des Henkels stand nur auf einer wenige Millimeter breiten Fläche mit dem Rand in Verbindung, was eine zu kleine Lötfläche war, als dass man das 1,72 kg schwere Gefäß am Henkel hätte tragen können. Deshalb wurde aufgrund der Oberflächenspuren auch unter diesem Glied eine große Menge Zinn und Blei aufgelegt, das den Henkel wie eine „Konsole“ von unten hielt. Das Lötzinn ist im Grab vergangen, seine Reste sind am Krugrand in einem 1,5 cm breiten Streifen als silbrige Verfärbung zu erkennen. (Abb. 10)

## DER FUß

Der Körper des Kruges verengt sich nach der im unteren Drittel messbaren größten Weite allmählich, ganz bis zur Breite des Halses, und dort setzt der sich gleichmäßig erweiternde flache Fuß an. Dieser wurde mit dem Gefäß zusammen gegossen und hat einen konkaven Boden mit konzentrischen gedrehten Kreisen. Außen ist er mit einem gravierten Akanthusfries verziert.

<sup>29</sup> Die Lötspuren waren am unrestaurierten Krug noch gut zu erkennen und sind trotz der Oberflächenreinigung teilweise immer noch zu sehen. Für die Lötung wurde Zinn und Blei (1/3 + 2/3) benutzt, s. Aufsatz von Eszter Horváth, „Results of XRF analysis, Table 2. point no.12–13“, S. 245–246.





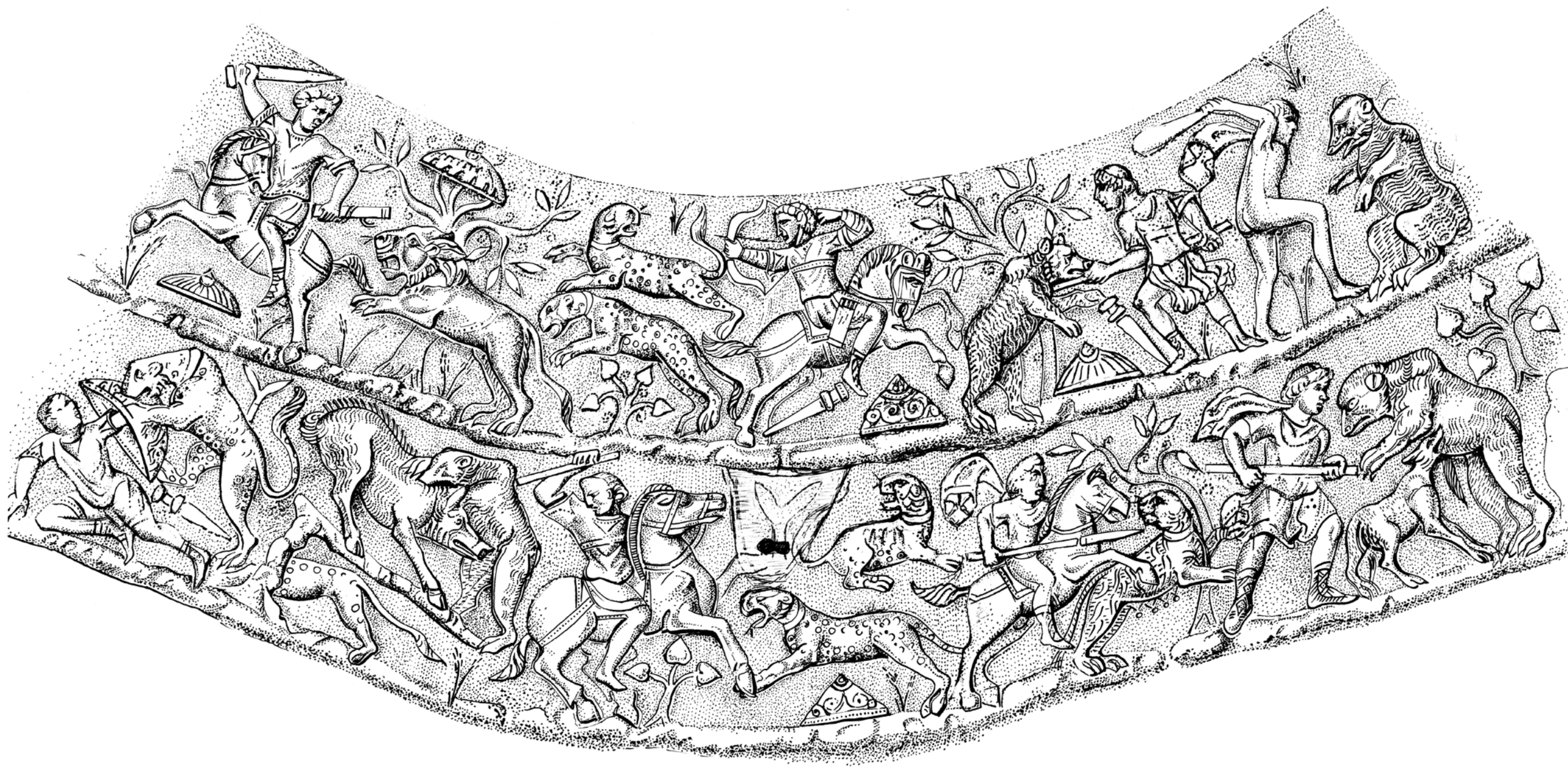
*Nagy Katalin*

Abb. 11

Zeichnung der Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740  
(Zeichnung: Katalin Nagy)

Abb. 12 ►

Zeichnung der Jagdfriese auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740  
(Zeichnung: Katalin Nagy)



Nagy Katalin



## FIGURALE FRIESE

## OBERER FRIES

## SZENE I, LÖWENJAGD



Abb. 13

Löwenjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene I)

Eine der betontesten, am anspruchsvollsten ausgearbeiteten Szenen stellt eine Löwenjagd dar. (Abb. 11–12) Sie zeigt einen nach links galoppierenden, sich im Sattel umdrehenden Reiter, der in der hocherhobenen Rechten ein zweischneidiges Schwert und in der Linken die Schwertscheide hält. (Abb. 13) Der Jäger und sein Pferd blicken zurück auf einen sie anspringenden riesigen Löwen. Das Gesicht des Jägers ist im Dreiviertelprofil zu sehen, seine Nase ist flach, seine Oberlippe lang und dick. Sein Haar bildet über Stirn und Nacken eine dichte, kurzgeschnittene Haarkranzfrisur, unter der sein großes Ohr herauschaut. Er trägt eine kurzärmelige, kurze Tunika, deren gebogenen Saum an Hals und Hüfte ein punziertes Muster ziert. Die Schwerthand des Jägers ist unbegründet dick, und die Unverhältnismäßigkeit wird noch gesteigert durch seinen den Schwertgriff umfassenden Daumen.

Über der Tunika scheint der Jäger so etwas wie eine „obere Schicht“ mit dreieckigem Einschnitt an Hals und Ärmeln zu tragen, die am ehesten an die Darstellung der Lederpanzer in der römischen Kaiserzeit erinnert. (s. Abb. 68) Der Lederpanzer ist ein dem Körper eng anliegender Muskelpanzer, an dem sich die Wölbungen des Brustkorbes des Jägers klar abzeichnen. Er ist am Saum an der Hüfte mit einem punzierten Muster verziert. Das Griffende des kurzen zweischneidigen Schwertes (*gladius*) ist mit Kupfer- und die Klinge mit Silberfolie belegt, die Schwertscheide in der anderen Hand des Jägers mit Kupferfolie, und um sie ringelt sich der Aufhängerriemen des Schwertes. Gesicht, Haar und Bein des Jägers sind stark abgenutzt, und sein Lederschnürschuh ist kaum zu erkennen.

Die Furcht des vom Löwen erschreckten Pferdes zeigen sein aufgerissenes Maul und die gesträubte Mähne. Das rechte Vorderbein und die Mähne des Pferdes wurden nach dem Guss auf der Oberfläche durch Gravierung gestaltet. Auf dem Rücken hat das Pferd eine viereckige Satteldecke mit punziertem Saum, an Hals, Schweif und Bauch ist die Zaumzeugriemung zu erkennen. Den Pferdeschweif deckt Silberfolie. Unter dem Bauch des Pferdes liegt zwischen zwei Grasbüscheln als Raumfüllung der herabgefallene, mit Kupferfolie bedeckte Schild des Jägers. In der Mitte des strahlenförmig geriffelten, gewölbten Schildes ist gut der kegelförmige hohe Umbo erkennbar.

Der Löwe mit unverhältnismäßig großem Kopf steht auf den Hinterbeinen und setzt gerade zum Sprung an, sein Maul ist aufgerissen, punzierte kleine Linien vor seiner Nase deuten an, daß er brüllend und speichelsprühend angreift. Die Gestaltung von Kopf und Körper ist außerordentlich detailliert, die Wölbungen des Körpers sind lebensecht, gut sichtbar die Muskeln und die Klauen an den Pranken. Der Künstler hat auch mit der Gestaltung des Löwenkopfes und der feinen Ausarbeitung des Maules seine Qualitäten bewiesen. Das rechte Hinterbein des Löwen wurde nicht plastisch, sondern mittels Gravierung ausgeführt.

Hinter dem Löwen steht ein dickstämmiger Baum, ein mediterrane Schirm- oder Mittelmeerkiefer (*Pinus pinea*) in stilisierter Form. Aus der pilzförmigen, kupferfoliebedeckten Laubkrone ragen drei Zweige in die Höhe, darunter gibt es andere Zweige mit Dreiblattbündeln an den Enden. Die beiden unteren der mandelförmigen Blätter sind mit Silber, das mittlere mit Kupferfolie bedeckt. Die in Dreierpunzen endende, etwas über die Blätter hinausragende gebogene Punzenreihe zwischen den Blättern deutet Blumen oder Früchte und die sich eindrehende Punzenreihe auf den Zweigen und oben auf der Laubkrone junge Triebe an. Der Boden ist wellig, uneben, auf ihm wachsen kleine Grasbüschel.



## SZENE II, LEOPARDENJAGD



Abb. 14

Leopardenjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene II)

Die zweite Szene des oberen Frieses stellt eine Leopardenjagd dar. Ein von hinten dargestellter Reiter in kurzer Tunika galoppiert nach rechts und schießt seine Pfeile nach hinten gewendet auf zwei in die Gegenrichtung laufende Leoparden, von denen der obere auf den Jäger zurückblickt. Das in Locken herabfallende dichte Haar des Jägers reicht bis zum Nacken und bildet gut sichtbar eine Haarkranzfrisur um seinen Kopf. (Abb. 14) Anders als die übrigen Jäger ist hier auch oben auf dem Kopf das geordnete, gekämmte dichte Haar zu erkennen und darunter das sorgfältig geformte große Ohr. Die Tunika ist kurzärmelig, aber die waagerechte Kerbung am Unterarm des Jägers deutet an, dass er auch ein langärmliges Unterhemd trug, was bei den anderen Jägern nicht der Fall ist. Über der kurzen Tunika trägt der Jäger auch ein „Obergewand“ mit dreieckigen Einschnitten an Hals und Ärmeln, das als Lederpanzer identifiziert werden kann.<sup>30</sup> Verziert ist der Lederpanzer mit einem Punzenmuster zwischen zwei waagerechten Linien auf der Brust. Unter dem Lederpanzer wird die Tunika in der Körpermitte sicher durch einen Gürtel zusammengehalten, weil der Jäger den Pfeilköcher mit einem Riemen daran befestigt hatte. Am Oberteil des ziegelförmigen Köchers geben kurze Linien die Pfeile an, und der Köcher ist mit Kupferfolie bedeckt. Die Tunika endet über dem Knie; von der Hose, die in der orientalischen Tracht aufgrund des langärmligen Obergewandes zu erwarten wäre, ist nichts zu erkennen. Der vorn gebundene Lederschuh ist stark abgewetzt,

<sup>30</sup> Der „Lederpanzer“ ist nicht eindeutig gestaltet, denn am Oberteil des Rückens ist ein dreieckiger Einschnitt zu sehen, als wäre der Jäger von vorn dargestellt, wogegen die Handbewegung die Rückansicht eindeutig macht. (s. S. 95–98, Abb. 68).



seine Details sind nicht sichtbar. Der Hengst galoppiert mit vorgestrecktem Kopf und hoch-erhobenen Vorderbeinen, er ist ebenso gezäumt wie das Pferd der Löwenjagd. Der Saum der viereckigen Satteldecke ist mit einem Punzenmuster zwischen zwei Linien verziert. Die Vorderbeine des Pferdes sind nicht plastisch, sondern wurden eingraviert, den Schweif bedeckt Kupferfolie.

Der Jäger hält seinen für die Kampfesweise der leichten Steppenreiterei typischen Reflexbogen gerade gespannt, um den tödlichen Pfeil auf den einen flüchtenden Leoparden abzuschießen. Der Bogen ist mit Silberfolie bedeckt, Sehne und Pfeil bezeichnen eingravierte Linien. Das unter dem Pferdebauch liegende, eben fallengelassene zweischneidige Kurzsword (*gladius*) hat mit Kupferfolie bedeckten Griff und mit Silberfolie überzogene Klinge. Unter den hoch-erhobenen Vorderbeinen des Pferdes liegt ein stark gewölbter, kupferfoliebedeckter Schild mit am Rand punziertem, geriffeltem, kegelförmigem Umbo in der Mitte, dessen unteren Rand ein welliges, schwer zu deutendes Rankenmotiv ziert.

Die flüchtenden Leoparden hat der Künstler übereinander dargestellt. Sie sind an ihrem fleckigen Pelz und ihrer typischen Kopfform als solche zu identifizieren. Alle beide tragen ein mit Kupferfolie bedecktes Halsband. Der obere Leopard dreht seinen Kopf heraldisch dem Jäger zu, reißt seinen Rachen auf und schnaubt aus der Nase, was kleine punzierte Linien zeigen. Der untere Leopard springt über einen stilisierten kleinen Baum oder Busch. Aus dem Stamm der kleinen Pflanze wachsen vier Zweige mit je einem herzförmigen Blatt am Ende hervor. Den Raum über dem oberen Tier füllt ein kleines Grasbüschel aus.

### SZENE III, BÄRENJAGD 1

In der dritten Szene des oberen Frieses stößt ein Jäger zu Fuß seine Lanze in einen aufrecht stehenden Bären. Der Jäger ist von hinten dargestellt, er hat Schwert und Schild fallen gelassen und stößt seine Lanze mit voller Kraft dem Bären in den Rachen. Mit der linken Hand hält er die Lanze vorn, ihr Ende packt er mit der Rechten. Am Hals und am nach hinten gehaltenen Unterarm sind sogar die Adern und Muskeln zu sehen (Abb. 15). Die Lanze hat Kupferauflage. Das Haar des Jägers ist auf dem Kopf kurz geschnitten, strahlenförmige Linien deuten an, dass es sorgfältig gekämmt ist, über Stirn und Nacken trägt er eine das Ohr freilassende dichte Haarkranzfrisur. Das Gesicht des Jägers ist fein ausgearbeitet, das Auge wird durch eine große Augenhöhle betont, er hat eine aus dem Gesicht hervorspringende große Nase und einen fein geschnittenen Mund. Er trägt eine kurzärmelige kurze Tunika, hinten unter dem Nacken ist eine halbrunde, leicht hervorstehende plastische Fläche zu sehen, die einen übergeworfenen Mantel andeutet (und sich bei anderen manteltragenden Jägern vorn auf der Brust befindet), aber den längeren, herabhängenden Teil des Mantels hat der Künstler weggelassen. Bei den kurzen Ärmeln ist vom unteren Hemd auch eine „obere Schicht“ mit dreieckigem Einschnitt zu unterscheiden, die einen Lederpanzer andeutet. Das wird dadurch gestützt, dass am Oberkörper keine Kleiderfalten zu sehen sind, sondern nur der sich der Muskulatur anpassende Panzer, den auf der Brust ein punzierter Streifen verziert. Ein waagerechter Streifen ziert den Saum der kurzen Ärmel und des Unterteils der Tunika. Der Jäger neigt sich zum Tier hin, und seine heftige Bewegung zeigen die wirren Falten am Unterteil der Tunika. Gut zu sehen ist der bis zur Mitte des Unterschenkels reichende, vorn gebundene Lederschuh.



Abb. 15

*Bärenjagd 1 auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene III)*

Der aufgerichtete Bär fällt durch den Stoß verursacht etwas nach vorn, mit halbgeöffneten Maul. Das Maul des Bären hat der Künstler detailliert ausgearbeitet, den Pelz geben gravierte Wellenlinien lebensecht wieder, die Vorderbeine sind nur graviert. Zwischen Bär und Jäger liegt ein stark gewölbter, strahlenförmig gerippt verzierter Schild mit kegelförmigem Umbo auf dem Boden. Zwischen dem Schild und dem Bein des Jägers fällt gerade ein zweischneidiges Schwert zu Boden, dessen Griff mit Kupfer- und dessen zweischneidige Klinge mit Silberauflage bedeckt ist. Zwischen den Füßen des Jägers wurde ein Grasbüschel eingraviert. Hinter dem Bären steht von der Bodenlinie ausgehend ein stilisierter Baum mit dichtem Laub und mandelförmigen einzelnen Blättern an den Zweigen und Dreiblattbündeln an deren Ende. Zwischen den Blättern deutet eine Punzenreihe mit Dreierpunzen am Ende Blüten oder Früchte und eine sich auf den Zweigen eindrehende Punzenreihe junge Triebe an. Bei den Dreiblattbündeln sind die unteren Blätter mit Kupfer- und die mittleren mit Silberfolie bedeckt, in einem Fall gerade umgekehrt. Ein Doppelblatt bedeckt Silber- bzw. Kupferfolie, ein einzelnes am Stamm Kupferfolie.



## SZENE IV, BÄRENJAGD 2

In der vierten Szene des oberen Frieses schlägt ein unbekleideter Jäger mit einer Keule auf einen vor ihm sitzenden oder gerade zusammenbrechenden Bären ein. Der Jäger fasst die silberfoliebedeckte Keule mit beiden Händen, hebt sie hoch über seinen Kopf, um mit vorgebeugtem Körper den tödlichen Schlag zu führen. Der Jäger hat keine Haarkranzfrisur wie die anderen, sein in Locken geordnetes Haar ist einfach kurzgeschnitten, seine Nase ist klein, und den feingeschnittenen Mund hält er fest geschlossen. Der unbekleidete Jäger trägt nur einen Mantel, der in der Hitze des Kampfes, ein symmetrisch geordnetes Muster bildend, hinter ihm schwebt. Den Mantel bedeckt Kupferfolie, das am Rand eine Punzenreihe ziert. Das Knie des Jägers hebt sich mit starker Unterschneidung aus der Oberfläche heraus, fast als Dreiviertelrelief. Der Jäger trägt keine Schuhe. (Abb. 16)



Abb. 16

*Bärenjagd 2 auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene IV)*

Der Bär sitzt auf der Bodenlinie, er hält das Maul halb offen und hält die Tatzen in Brusthöhe nicht in Angriffsstellung, sondern „hängend“. Auch sein äußeres Knie hebt sich mit starker Unterschneidung aus der Oberfläche des Kruges hervor und ist deshalb sehr abgenutzt. Sein Pelz ist durch gleichmäßig gravierte Wellenlinien angedeutet. Seine Vorderbeine und sein Ohr wurden nicht plastisch ausgebildet, sondern nur eingraviert. Zwischen den Füßen des Jägers auf der Bodenlinie bzw. im Raum über dem Bären befindet sich je ein Grasbüschel.

## UNTERER FRIES

### SZENE V, GESTÜRZTER JÄGER

Der Jäger ist auf der Flucht zu Boden gefallen, kniet mit dem rechten Bein auf dem Boden und stützt sich auf die rechte Hand. Sein Schwert hat er fallen lassen, sein linkes Bein ist gestreckt, er hebt in der linken Hand zum Schutz seinen Schild über sich, auf den ein Leopard springt und in ihn hineinbeißt. (Abb. 17) Das ganze Relief ist vom Gebrauch stark abgenutzt, vor allem die plastisch am meisten herausragenden Teile, der Kopf, der Schild und der Leopard. An den tieferliegenden Teilen sind Spuren detaillierter Bearbeitung zu erkennen, stellenweise ist die Muskulatur des Oberkörpers gut auszumachen. Wegen der starken Abnutzung ist nur zu ahnen, dass auch dieser Jäger eine Haarkranzfrisur trägt, Nase, Auge, Ohr und Mund sind kaum zu erkennen. Der gestürzte Jäger trägt eine kurzärmelige kurze Tunika bis zum Knie, oben, am Hals ist der runde Saum der Tunika gut zu sehen. Über der Tunika trägt er aber noch



Abb. 17

*Der gestürzte Jäger auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene V)*

eine kurzärmelige „obere Schicht“ mit je einem dreieckigen Einschnitt auf der Brust und an beiden Oberarmen, die unten an der Hüfte umläuft und vorn wie ein Panzer über die Lende in Kreissegmentform hinabreicht. Die Verzierung der Tunika ist an Hals und unterem Saum sowie am Rand der kurzen Ärmel eine einfache Punzierung zwischen einer Doppellinie. Auf dem vom Panzer bedeckten Oberkörper zeigen sich die Wölbungen des Körpers, und wie in anderen Fällen läuft auf der Brust ein schmaler, stark abgenutzter waagerechter Streifen um.



Der Schildarm des Jägers ist unverhältnismäßig dick, auf dem Schild läuft ein Rankenmotiv um. Der Jäger trägt bis zur Mitte des Unterschenkels reichende gebundene Lederschuhe.

Der Leopard stößt sich mit dem linken Lauf gerade von einem symbolisch dargestellten niedrigen Felsstück ab, das sich aus der Bodenlinie heraushebt, springt mit beiden Vorderläufen auf die Mitte des Schildes und berührt mit dem rechten Hinterlauf dessen unteren Rand. Sein Maul ist stark abgenutzt, nur die tieferliegenden Details sind mit Bestimmtheit zu erkennen, die Augenhöhle, das Maul und die Furchen der Barthaare. Am Hals trägt er ein schmales Halsband mit Kupfereinlage. Sein stark abgenutztes Fell ist durch tiefe Punzen und eingravierte Kreise angedeutet. Auffällig an der Szene ist die gewaltige Größe des Tieres, die zu den Tieren der anderen Szenen und dem Jäger in dieser Szene in keinem Verhältnis steht. Im Raum über dem Leopardentrücken steht ein stilisierter Baum mit zwei mandelförmigen Blättern, die wie der Stamm Silbereinlagen haben. Den Raum zwischen den Läufen des Leoparden und dem Bein des gestürzten Jägers füllt ein zweischneidiges Schwert aus, dessen Griff Kupfer- und dessen Klinge Silbereinlage aufweisen.

## SZENE VI, KAMPF ZWISCHEN BÄR UND WILDSCHWEIN



Abb. 18

*Kampf zwischen Bär und Wildschwein (oben), in eine Höhle fliehender Leopard (unten) auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szenen VI und VII)*

Den Raum zwischen Szene V und VIII teilt eine schräge ungleichmäßige Bodenlinie in den oberen zwei Dritteln in zwei Teile, und im oberen Teil ist ein Bär dargestellt, der ein Wildschwein angreift. Die grobe schräge Linie deutet einen Berg- oder Hügelhang an. (Abb. 18 oben) Der gewaltige, bucklige Bär greift auf den Hinterbeinen stehend an, seine Muskulatur ist fein ausgearbeitet, das linke Vorderbein ist nur graviert, sein rechtes Bein hebt sich aus der Wandebene mit scharfer Unterschneidung hervor. Der Bär stützt sich mit einer Tatze auf den Rücken des Wildschweins und beißt ihm in den Nacken, das Wildschwein knickt unter dem gewaltigen Gewicht des Bären etwas ein. Die Zeichen seiner unbeschreiblichen Schmerzen sind sehr anschaulich; das Tier schließt seine Augen, presst seine Schnauze ganz fest zu, und das gesträubte Fell auf seinem Rücken zeugt von seiner Todesangst, seinem großen Schrecken. Der Reiter der benachbarten Szene stößt seine Lanze dem Bär in den Rücken. Die aus der Re-

liefebene hervorragenden Teile der Tiergestalten sind stark abgenutzt, ihr dichtes Fell ist an den tieferliegenden Stellen auf ähnliche Weise durch gravierte Wellenlinien wiedergegeben.

## SZENE VII, IN DIE HÖHLE FLÜCHTENDER LEOPARD

In dem Berghang, der als Schauplatz der Tierkampfszene dient, deutet unter der Bodenlinie des Kampfes von Bär und Wildschwein eine ähnlich grobe gebogene Linie einen Höhleneingang an. (Abb. 18 unten) In diese Höhle flüchtet ein Raubtier, dessen geflecktes Fell einen Leopard zu erkennen gibt. Das Tier ist schon halb in der Höhle verschwunden, nur seine hintere Hälfte mit dem langen Schwanz ist zu sehen. Am Höhleneingang deutet ein Grasbüschel den Pflanzenbewuchs an. Die Gestaltung des Höhleneingangs gibt der Szene Tiefe und die dritte Dimension.

## SZENE VIII, REITER MIT LANZE

Ein nach rechts sprengender Reiter wendet sich im Sattel zurück, hält seine rechte Hand mit der Lanze hoch und stößt diese in den Rücken des das Wildschwein angreifenden Bären. Auf der Lanze befindet sich Kupfereinlage. (Abb. 19) Der Kopf des reitenden Jägers ist im Profil wiedergegeben, stark abgenutzt, aber die Haarkranzfrisur, die das Ohr nicht verdeckt, ist gut zu erkennen. Er hat ein längliches Gesicht, der flache Nasensattel ist mit der Ebene der



Abb. 19

*Der Reiter mit der Lanze auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene VIII)*



Stirn gleichhoch, die Nase ist kräftig, betont. Er trägt eine kurzärmelige kurze Tunika, deren gebogener Saum an Hals und Oberarmen punziert ist. Über der Tunika deuten aber dreieckige Einschnitte an Brust und Oberarm eine „obere Schicht“, einen Lederpanzer mit ebenfalls kurzen Ärmeln an, der unten an der Körpermitte umläuft und vorn über die Lende in Kreissegmentform hinabreicht. Trotz der starken Abnutzungserscheinungen sind die detaillierte Ausbildung des Brustkorbes, der den enganschniegenden Muskelpanzer trägt, und die lebensechte Darstellung der Muskulatur zu erkennen. Entsprechend dem in der Antike verbreiteten Brauch wurde auf dem Panzer der Nabel dargestellt, und auf der Brust läuft ein schmales Band mit Punzierung um.

Das Pferd ist kraftvoll grob geformt, es steht auf den Hinterbeinen, trägt seinen Kopf hoch und setzt gerade zum Sprung an. An seinem Maul ist doppelte Riemung zu erkennen, das Pferdegeschirr vorn ist unverziert, der Schwanzriemen sowie der Saum der viereckigen Satteldecke sind punziert. Die Vorderläufe des Pferdes sind graviert, aber der rechte Vorderhuf ist nicht zu sehen, weil dort der Henkel angelötet wurde. Die Satteldecke und die Art des Pferdegeschirrs sind im Grunde ebenso gestaltet wie bei den übrigen Pferden auf dem Krug, aber in diesem Fall hat der Meister auch den Stirnriemen des Kopfgeschirrs dargestellt. Die zugespitzte Situation der Szene wird dadurch angedeutet, daß nur der eine Lauf des galoppierenden Pferdes den Boden berührt und der Reiter, sich im Galopp zurückwendend, die Lanze dem Bären in den Rücken stößt. Unter den hoch erhobenen Vorderläufen des Pferdes steht ein stilisierter Baum mit je einem Efeublatt am Ende dreier Zweige, von denen die beiden äußeren Blätter Silber- und das mittlere Kupfereinlagen haben. Der seinen Stoß nach hinten führende Jäger achtet nicht auf einen ihm entgegenkommenden und ihn angreifenden Leopard, der zusammen mit einem entgegengesetzt laufenden Leopard, der erschreckt und wütend auf den Jäger zurückblickt, gleichfalls mit zu der Szene gehört.

Der Kopf des unteren Leoparden wurde oben wegen der Anbringung der Attache geglättet (Abb. 10,1), sein zu dicker und kurzer Vorderlauf berührt schon den Huf des Pferdes, er stürmt mit aufgerissenem Maul und heraushängender Zunge brüllend voran. Sein Körper ist abgenutzt, sein fleckiges Fell zeigen kleine Kreise an. Der über ihm ohne Bodenlinie dargestellte Leopard flüchtet in die Gegenrichtung und schaut mit zurückgewendetem Kopf zum Jäger hin. Das Schwanzende des Tieres ist nicht zu sehen, weil es von der Henkelattache verdeckt wird. (Abb. 10,2) Beide Leoparden tragen ein Halsband mit Kupfereinlage. Unter dem unteren Leopard liegt ein gewölbter Schild auf der Erde, dessen unteren Rand eine Punzenreihe ziert, auf dem Schild läuft ein Rankenmotiv um, den Umbo deuten nicht sorgfältig gezogene Linien an. Neben dem Schild steht ein Grasbüschel. Unter dem abgenommenen Henkel ist das im Bildfeld eingravierte Doppelblatt gut zu erkennen, weil seine Ränder für die Metalleinlagen tief eingegraben wurden. Auf der Oberfläche sind die grauen Spuren der Zinnlötung zu erkennen. Unter dem Doppelblatt ist ein kleines Loch in der Krugwand durch deren Ausdünnung infolge eventueller mehrmaliger Wiederanlötung des Henkels entstanden.

## SZENE IX, TIGERJAGD

Ein nach rechts sprengender Reiter hält in seiner Rechten eine Lanze, mit der er eine vor ihm flüchtende, zu ihm zurückblickende Tigerin niederstechen will. Das schnell laufende Muttertier befindet sich bereits zwischen den Vorderläufen des Pferdes und wird von dessen Huf berührt. (Abb. 20) Der Jäger beugt sich im Sattel vor, hält das untere Lanzenende in der nach hinten gehaltenen rechten Faust und ist sichtlich im Begriff, das Tier zu erlegen. Die lange Klinge der Lanze ist mit Silber und der Schaft mit Kupfer eingelegt. Einzelne stark abgenutzte Details von Jäger und Pferd sind schwer zu erkennen. Der Jäger hat eine ebensolche kranzförmige Frisur wie seine Jagdgefährten auf dem Krug. Sein Gesicht ist länglich, eine tiefe Augenhöhle betont das Auge, sein hoher Nasensattel ist die Verlängerung der Stirn, seine Lippen mit kleinem Bogen sind wulstig. Er trägt eine kurzärmelige kurze Tunika, am Hals ist sein Mantel zu erkennen, der beim schnellen Galopp in vom Künstler heraldisch gestalteter Form, ein symmetrisches Muster bildend, hinter ihm schwebt. Der Mantel ist vorn auf der Brust und hinten an den Rändern mit punzenmusterverzierten Silbereinlagen versehen. Der dreieckige Einschnitt auf dem Oberarm über dem Kleiderärmel und das auf der Brust umlaufende, kaum wahrnehmbare Band deuten an, dass auch der Tigerjäger ebenso wie andere auf dem Krug einen Lederpanzer trägt. Die kurze Tunika des Jägers reicht bis zum Knie, er trägt keine Hose, am Unterschenkel ist der vorn gebundene Schuh zu sehen.





Das auf den Hinterläufen stehende Pferd springt gerade auf die Tigerin, seine Vorderbeine sind vorn verdeckt und deshalb nicht sichtbar. Der Kopf des Pferdes ist stark abgenutzt, sein Auge ist kaum zu sehen, aber das tiefer eingravierte Geschirr ist gut zu erkennen. Auf dem Pferderücken liegt eine viereckige Satteldecke mit Punzenverzierung am Rand, von der Bauchgurt und Schwanzriemen ausgehen. Der linke Hinterlauf des Hengstes wurde einfach nur graviert.

Die Tigerin steht ebenfalls auf den Hinterläufen und versucht mit letzter Kraft fortzuspringen, wobei es mit zurückgewandtem Kopf – fast um Gnade bittend – seinen Gegner anblickt. Die linken Läufe der Tigerin und die vier schematischen Milchdrüsen am Bauch hat der Künstler eingraviert. Sie trägt ein Halsband mit Kupfereinlage. Das gestreifte Fell wird durch wellige Streifen angedeutet. Zur Szene gehört eine von der Bodenlinie ausgehende vereinfachte Baumdarstellung, die Zweige biegen sich auf die Köpfe von Tiger und Pferd zurück. Am Ende des unteren Zweiges sitzen ein mit Silberfolie bedecktes Blatt und ein durch Punzierung bezeichneter junger Trieb, an den Enden der beiden anderen Zweige sitzen Dreiblattbündel mit Kupfereinlagen auf den äußeren und Silbereinlagen auf den mittleren Blättern.



Abb. 21

Bärenjagd 3 auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene X)

## SZENE X, BÄRENJAGD 3

Der Körper des Bärenjägers auf dem unteren Fries ist von vorn, im Dreiviertelprofil gezeigt, der Kopf ist zur Seite gewandt, die Füße sind gespreizt, in den Händen hält er die Lanze, die er in einen auf den Hinterbeinen stehenden Bären stößt. (Abb. 21) Die Haartracht des Jägers stimmt mit dem Haarkranz der anderen Jäger auf dem Krug überein, das Haar auf dem Kopf ist gekämmt, unter den über Stirn und Nacken endenden, geschnittenen Haarkranzfrisur schaut das Ohr heraus. Trotz der Kleinheit ist das Gesicht individuell gestaltet, die tiefe Augenhöhle ist betont, die Nase kräftig und der kleine Mund fein geschnitten. Der am Hals befestigte Mantel des Jägers verdeckt vorn im Halbkreis den oberen Teil der Brust und schwebt hinten gebogen gestreckt in symmetrischer Form hinter ihm. Er trägt eine kurzärmelige kurze Tunika bis zum Knie, deren unterer Saum mit Punzierung verziert ist und in die auf dem linken Oberschenkel ein Dreierpunzen eingeschlagen wurde. Auf dem Oberkörper finden sich keine Kleiderfalten, dagegen ist der untere Tunikateil spielerisch schwebend reich gefaltet, und auf dem rechten Oberarm findet sich der auf den Lederpanzer hinweisende dreieckige Einschnitt wie bei den anderen Jägern. Der Körper des Jägers ist lebensecht gezeigt, stellenweise (am linken Unterschenkel) ist sogar die Muskulatur gut zu erkennen, an den Füßen trägt er vorn gebundene Lederschuhe. Mit seiner Lanze hatte der Jäger dem Bären bereits eine Wunde beigebracht, aus der in dickem Strahl Blut fließt, und in diese blutende Wunde beißt ein Hund. Die Lanze hat Kupfereinlage.

Der Bär neigt sich von der Lanze getroffen etwas nach vorn, preßt im Schmerz das Maul zusammen und schließt die Augen. Mit seiner Pranke versucht er, die tödliche Waffe zu fassen, aber die blutende Wunde deutet den Sieg des Jägers an. Unter dem Hals des Bären sitzt ein kleiner Buckel, sein Pelz wird durch Wellenlinien angedeutet, die Vorderpranke ist eingraviert, schräge Strichelung auf ihr gibt das Fell an. Zwischen Jäger und Bär steht in Angriffspose ein großer, Jagdhund mit muskulösen Beinen, der in die blutende Wunde des Bären beißt. Anders als beim Bärenpelz ist das kurze Haar des Hundes durch winzige Punzen angegeben. Hinter dem Bären steht ein stilisierter Baum, aus dessen dickem Stamm herauswachsend fünf gebogene Äste eine ausladende Laubkrone andeuten, jeweils am Ende mit einem herzförmigen Efeublatt. Das mittlere und die beiden unteren Blätter bedecken Silber- und die dazwischen befindlichen Kupferfolie.

## LESBISCHES KYMATION

Am Hals des Kruges und über dem Fuß läuft zwischen gedrehten Rippen in einem 1,7–1,8 cm breiten Streifen ein plastisches lesbisches *Kymation* um. (Abb. 22) Obwohl das lesbische *Kymation* eine architektonische Gliederung ist, zeigen seine Herzblattmotive (Wasserlaub) mit dazwischen liegenden senkrechten Stäben stark ornamentalen Charakter. Die Form der Blätter ist unregelmäßig, asymmetrisch, an ihrem Saum läuft eine Doppellinie um. Die gestreckt länglich herzförmigen Blätter haben in der Mitte eine schmale lanzenförmige Blattader mit Kupfereinlage. Das apfelfernförmige Glied zwischen den Blättern ist mit Silberfolie belegt, unter ihm befindet sich ein schematisches „Blumenmuster“.



Abb. 22

*Lesbisches Kymation am Hals der Kanne, Budakalász Grab 740*

## AKANTHUSFRIES

Die abfallende Außenseite des kleinen Fußes ziert ein im Laufe der Kaltbearbeitung des Kruges, also nach dem Guss, eingraviierter Akanthusfries. (Abb. 23) Der Saum der Blätter ist wellig, abgerundet, auch die Äderung der großen Blätter ist gut zu sehen. Betont ist die breite, spitz endende gravierte Hauptader, die die einzelnen Blätter fast teilt. Der ganze Akanthusfries ist von einer einzigen Linie gesäumt, die zwischen den Blättern das Apfelfernmotiv bildet, umkehrt und zum benachbarten Blatt weiterläuft.



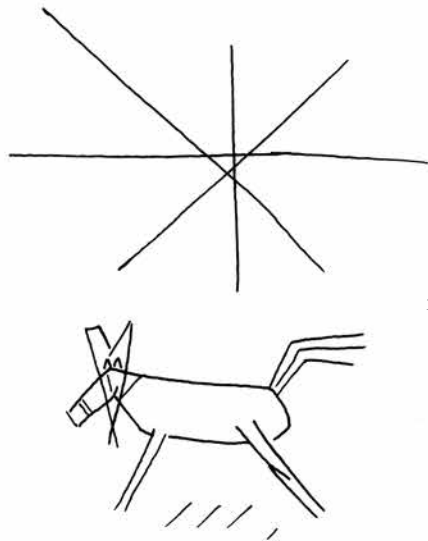
Abb. 23

*Akanthusblätter am Fuß der Kanne, Budakalász Grab 740*



## GRAFITTO AM HALS DER KANNE

Am Hals des mit Wellenlinien verzierten Kruges sind heute mit freiem Auge nur schwer zu erkennende, eingeritzte Darstellungen zu finden. (Abb. 24) Unter dem Rand erinnern vier 5–6 cm lange, einander kreuzende Linien am ehesten an einen Stern oder die Sonne, und darunter ist die ungeschickt eingeritzte Gestalt eines galoppierenden Pferdes zu erkennen. Kopf und Körperteil des Pferdes sind schematisch geformt. An den Pferdekopf wurden ungewöhnlich kleine Ohren graviert, auf der Nase ist die Doppellinie des Kopfriemens gut zu sehen, aber über ihr gibt es auf dem Kopf eine undeutbare Einritzung (Zügel?). Die heftige Bewegung des Pferdes zeigen vor allem die an schnellen Galopp erinnernde Streckung der Beine und der gesträubte, hoch erhobene Schweif.



2

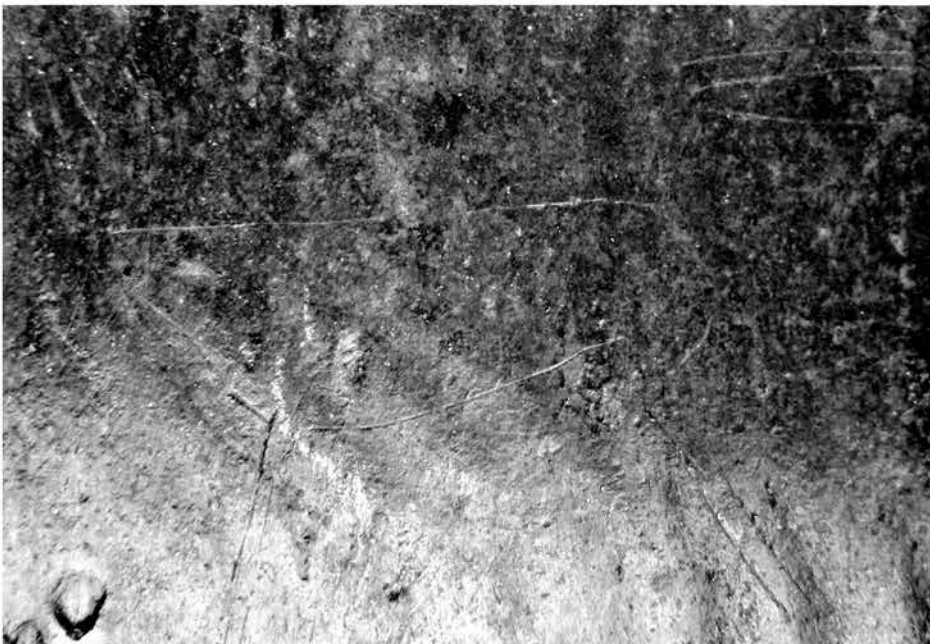


Abb. 24

1–2. Grafitto am Hals der Messingkanne, Budakalász Grab 740

# TECHNOLOGISCHES

## MATERIALZUSAMMENSETZUNG

Der hohe Zinkanteil verrät, dass der Krug von Budakalász aus Messing besteht. In der antiken Welt wurde Messing (ὄρειχαλκος) aus Kupfer und 20 % Zinkkarbonat hergestellt.<sup>31</sup> Im Altertum galt Messing als außerordentliches Material und wurde vor allem wegen seiner goldähnlichen Farbe mit Vorliebe verwendet.<sup>32</sup>

Die Metallzusammensetzung des Kruges von Budakalász zeigt in Form und Stil überraschende Ähnlichkeit mit der ostmediterranen Buntmetallgefäße, die ins 6.–7. Jahrhundert datiert werden können. Der höhere Zinkgehalt ist für die spätantiken ägyptischen und kleinasiatischen Gefäße typisch,<sup>33</sup> so dass die Reliefgefäße mit hohem Zinkgehalt allein aufgrund ihrer Materialzusammensetzung als Werke von Werkstätten in der Osthälfte des Mittelmeeres zu betrachten sind. Bei seiner Untersuchung einiger gegossener unverzierter Schalen und Krüge des Donaugebietes und des Rheinlandes aus ähnlicher Zeit hat Hermann Dannheimer der römischen Materialzusammensetzung näherkommende niedrigere Zink- und höhere Blei-gehalte nachgewiesen und daraufhin auf die Tätigkeit europäischer (italischer) Werkstätten geschlossen.<sup>34</sup>

Schon bei der Betrachtung des Kruges mit dem bloßen Auge stellt sich heraus, dass er gegossen wurde. Darauf deutet seine dicke Wand (0,6 cm) und vor allem sein großes Gewicht sowie die seine Oberfläche bedeckende massive Reliefplastik hin. Wegen der stellenweise zu beobachtenden tiefen Unterschneidungen der auf dem Krug befindlichen Figuren und der relativ hohen halbplastischen Ausführung ist es nicht wahrscheinlich, dass die einzelnen Szenen nach dem Guss durch Treiben gestaltet wurden.<sup>35</sup> Die Röntgenaufnahmen vom Krug zeugen von der organischen Einheit des Kruges und der plastischen Szenen und weisen darauf hin, dass sie bei demselben Gussverfahren entstanden waren. Die feine Bearbeitung der Szenen, die detaillierte Ausarbeitung der Einzelheiten erinnert zwar an Treibarbeiten, wurde aber bei der nachträglichen Oberflächenbearbeitung verwirklicht.

Fundorte	Zeit	Fe	Cu	Zn	As	Pb	Ag	Sn	Sb
Budakalász, Kanne (1989)	5./6. Jh.	0.41	75.68	17.52	–	4,03	0.20	2.74	–
Budakalász, Kanne, Henkel (1989) <sup>36</sup>		0.21	74.68	17.14	–	3.93	0.11	3.92	–
Budakalász, Kanne (2010) <sup>37</sup>		0.22	74.69	18.31	–	4.09	–	1.96	–
Achilles Krug, Jerusalem <sup>38</sup>	6.–7. Jh.	0.15	75.00	18.00	–	2.10	–	–	–
Magierkrug, Bonn <sup>39</sup>	7. Jh.	0.38	74.75	10.90	0.17	11.89	0.11	2.43	0.05
Samos, Messingkrug <sup>40</sup>	7.–8. Jh.	–	79.20	18.93	–	–	–	–	–
Kölked-Feketekapu B Gr. 173 <sup>41</sup>	7. Jh.	0.11	82.87	12.17	–	0.40	–	–	–

Materialzusammensetzung von Reliefkrügen aus dem Mediterraneum (in %)

<sup>31</sup> WERNER 1970, 259–269; CRADDOCK 1978, 1–16; RIEDERER 1987, 99–130; CRADDOCK 1990, 1–6.  
<sup>32</sup> Messing wurde in der antiken Welt auf Zypern, in Ägypten und im Kaukasus sowie im Iran hergestellt. PLINIUS, *Naturalis Historia* 34,2.117; HENGEL 1982, 47–58, Anm. 109.  
<sup>33</sup> DANNHEIMER 1979, 143, Abb. 7.  
<sup>34</sup> DANNHEIMER 1979, 123–147.  
<sup>35</sup> Bei dem im Tiber gefundenen, die dakischen Kriege darstellenden Krug wurde erwogen, dass die Reliefverzierung nach dem Gussverfahren durch Treiben gestaltet worden sein könnte. Das wird durch die außerordentlich dünne (1 mm) Wand des Kruges unterstützt. Beim Krug von Budakalász ist dieses Verfahren wegen der wesentlich größeren Wanddicke nicht anzunehmen; s. Schäfer 1989, 291, Anm. 17.  
<sup>36</sup> Die Materialbestimmung des Kruges mit dem beschadigungslosen Röntgenemissionsverfahren verdanke ich Dr. Miklós Kiss Varga (Debrecen) und Dr. László Költő (Kaposvár). Sie haben die Analyse im Jahr 1989 im Institut für Atomkernforschung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Debrecen durchgeführt.  
<sup>37</sup> Die erneuten XRF-Messungen (15. 10. 2010) verdanke ich Dr. Zoltán May vom Material- und Umweltchemischen Institut des Chemischen Forschungszentrums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Die Messungen wurden von dem NKFIH-OTKA Projekt Nr. K-89981 finanziert.  
<sup>38</sup> HENGEL 1982, 9.  
<sup>39</sup> GORECKI 1998, 328, Anm. 7.  
<sup>40</sup> BUSCHOR 1943, 4.  
<sup>41</sup> Die XRF-Messungen (15. 10. 2010) verdanke ich Dr. Zoltán May vom Material- und Umweltchemischen Institut des Chemischen Forschungszentrums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Die Messungen wurden von dem NKFIH-OTKA Projekt Nr. K-89981 finanziert.

## HERSTELLUNGSTECHNIK

Der Krug von Budakalász wurde im in der antiken Welt wohlbekannten Wachsausschmelzverfahren gegossen.<sup>42</sup> Dabei wird die Gussform völlig zerstört, der Gegenstand ist folglich ein Unikum. Zuerst wurde der mit dem Rauminhalt des künftigen Kruges identische Tonkern aus sorgfältig zusammengesetztem Material gefertigt, auf den man Wachs in der Dicke der gewünschten Wandstärke des Kruges auftrug.<sup>43</sup> (Abb. 25,1) In das aufgetragene Wachshemd gravierte man die Ziermotive ein und gestaltete die plastischen Darstellungen. Danach wurde das fertige Wachsmo- dell mit feinem Tonschlicker überzogen, und wenn dieser getrocknet war, das Ganze in eine Tonform eingebettet.<sup>44</sup> Der innere Tonkern, die Wachsschicht und die Tonform wurden in verschiedenen Richtungen mit Bronzenadeln durchsetzt, damit sich ihre Lage zueinander beim Brennen und Guss nicht verändert. Danach wurde durch den Brand das Wachs ausgeschmolzen, und zugleich verfestigte sich die Gussform aus Ton. Statt des Wachses wurde das geschmolzene Messing eingegossen, das auf über 1000° C erhitzt worden war. Nach dem Guss wurden die Gusszapfen und Windpfeifen abgebrochen oder abgesägt und eventuelle Unebenheiten mit der Feile entfernt. Die Oberfläche des Gefäßes wurde in Kaltarbeit durch Schaben, Feilen oder Schleifen versäubert und später ziselliert.<sup>45</sup>

Da außen am Krug die Eingussöffnungen, die eventuellen Gussfehler und Unebenheiten bei der Kaltbearbeitung der Oberfläche sorgfältig beseitigt wurden, können die Spuren davon nur an der Innenfläche untersucht werden. Im Inneren des Gefäßes wurde bei dem Restaurierungsverfahren die Edelpatina auf der Oberfläche chemisch entfernt, unter der der unbearbeitete, ungleichmäßige Guss sichtbar wurde. Der Krug von Budakalász ist ein gut gelungenes massives Gussstück, nicht fehlerhaft oder porös, ohne Spuren von Kaltfluss. Im Inneren des Kruges waren die abgesägten Enden der den ursprünglichen Tonkern und die Gussform fixierenden Bronzenadeln, die Beweise des Ausschmelzverfahrens, zu erkennen.<sup>46</sup>

Bei der Freilegung fand sich der Henkel vom Krug getrennt, weil sich die einstige Lötung gelöst hatte. Der Henkel war demnach in einem gesonderten Gussvorgang hergestellt und erst später am Rand und oberen Saum des unteren Frieses angelötet worden. Er war ursprünglich nicht mit in die Darstellungsreihe eingepplant, weil er unten auf ein Doppelblattmuster aufgelötet wurde. Auch die Abweichungen der Materialzusammensetzung des Henkels von den Angaben über den Krug sind ein Hinweis dafür, daß der Henkel zu anderer Zeit gegossen wurde. Die auf dem Boden des Kruges sichtbaren regelmäßigen konzentrischen Kreise deuten darauf hin, daß gewisse Phasen der Kaltbearbeitung des Kruges auf der Drehbank vorgenommen wurden.<sup>47</sup> (Abb. 25,2–3)

Die derzeitige Oberfläche des Messingkruges ist mit grünlicher Edelpatina bedeckt, die unmittelbar nach der Freilegung noch heller grünlichblau war, aber durch die Restaurierung und lange Lagerung nachgedunkelt ist. Vorstellbar ist, dass die Bildung dieser Edelpatina schon während des Gebrauchs in der Awarenzeit einsetzte, aber sie ist auf jeden Fall die Folge der anderthalbtausend Jahre dauernden Lagerung des Gegenstandes in der Erde. Die Patinabildung ist bei Bronze- und Messinggegenständen ein natürlicher Prozess, die Folge von Korrosion. Aber diese korrodierte Schicht verhindert eine weitere Zustandsverschlechterung des

<sup>42</sup> JACKSON 1979. Die Bronze-gusstechnik beschreiben die Quellen detailliert: ZIMMER 1985, 38–49.

<sup>43</sup> VON EICHORN–URBON 1978, 53–57.

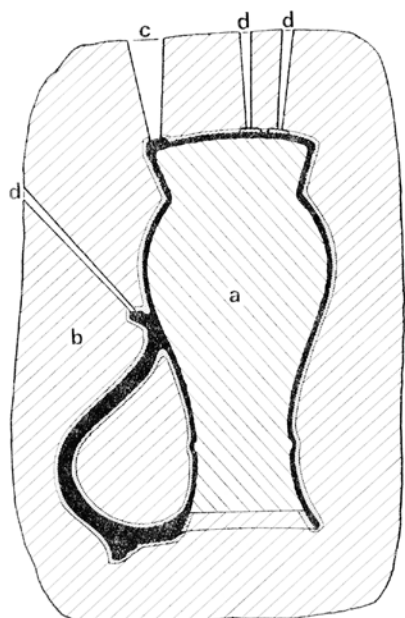
<sup>44</sup> HAYNES 1992, 34–41.

<sup>45</sup> ZIMMER 1990, 152–153.

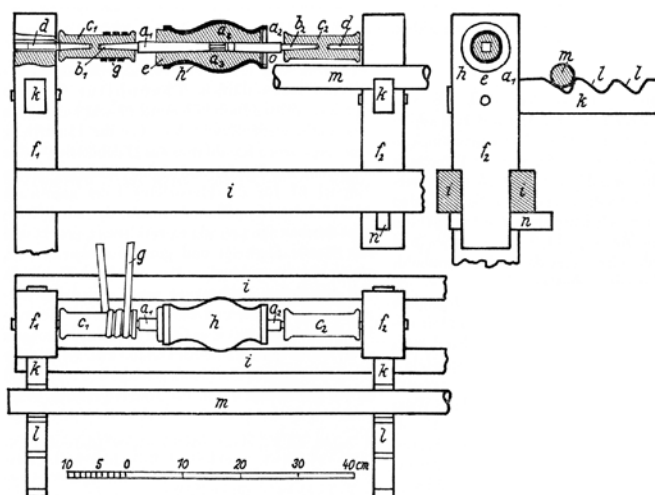
<sup>46</sup> Verborgene Spuren bezüglich der Herstellungstechnik der Innenfläche des Kruges wurden mit Hilfe von Digitalaufnahmen des glasfaseroptischen Systems untersucht. Siehe die Beobachtungen von Balázs Gusztáv Mende in diesem Band, S. 257–261.

<sup>47</sup> CAPELLE–DRESCHER 1986, 154–171, Abb. 37.





1



2



3

**Abb. 25**

1. Schematische Darstellung des Buntmetallgusses im Wachs ausschmelzverfahren;

2. Drehbank;

3. Boden mit konzentrischen Kreisen der Messingkanne, Budakalász Grab 740

Gegenstandes, weshalb ihre Entfernung bei der Restaurierung nicht nur überflüssig, sondern auch schädlich gewesen wäre. Heute bestimmt diese grünlichbräunliche Patina die ästhetische Wirkung des Gegenstandes, aber einst prangte dieser in seinem ursprünglichen Glanz, seinem unkorrodierten Zustand in goldähnlicher Farbe. Doch kann man eine künstlich verursachte Patinabildung an den Kanne nicht ausschliessen, weil das Verfahren im Altertum schon bekannt war. Es sind Quellen erhalten geblieben, in denen von der Notwendigkeit gesprochen wird, die Bronzegegenstände zu betreuen und zu erhalten; damals entfernte man die beschädigten Teile vermutlich mit verschiedenen Chemikalien und Säuren. Wahrscheinlich hat man einst den Messingkrug von Budakalász wegen seiner goldähnlichen Farbe geschätzt und diesen Zustand durch ständige Pflege erhalten.<sup>48</sup> Deshalb wurde der Krug bei der Restaurierung nur sorgfältig mechanisch gereinigt, und die Restauratorin bemühte sich um die Erhaltung der intakten Edelpatinaschicht.<sup>49</sup>

## SILBER- UND KUPFEREINLAGEN

Einzelne Ornamentikdetails bzw. plastische Darstellungen sind mit Silber- und Kupferfolie bedeckt. Die zu bedeckenden Flächen wurden zuerst aufgerauht und ihre Ränder mit einem scharfen Werkzeug eingegraben. (Abb. 26) Auf diese rauhe Fläche wurde das Silber oder Kupfer aufgelegt und mit dem Hammer in die kleine Vertiefung und in die tieferen Gräben an den Rändern eingetrieben (Folienplattierung).<sup>50</sup> Bei diesem Verfahren kommt es zu einer kalten Adhäsion, das Silber und Kupfer schmiegt sich so eng in die aufgerauhte Fläche ein, dass äußere Reibkräfte sie sich nicht ablösen lassen. In einzelnen Fällen kann auf den Silbereinlagen punzierte Verzierung beobachtet werden.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Bei der beschadigungslosen Bestimmung der Materialzusammensetzung musste am Fuß des Kruges in einem kleinen Bereich von 1 cm<sup>2</sup> die grünliche Patina entfernt werden, woraufhin dort die goldgelbe Farbe der Messing sichtbar wurde. Die Materialbestimmung nahm Dr. László Költő (Kaposvár) und Dr. Miklós Kiss Varga (Debrecen) vor.

<sup>49</sup> Die fachgemäße Restaurierung des Kruges zwischen 1990–1991 verdanke ich Frau Éva Somlósi, die mit Schönvisner-Medaille ausgezeichnete Restauratorin ist (Archäologisches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest).

<sup>50</sup> „Dazu sticht man um das Muster einen Grat auf, und legt die Folie in die entstandene Rille ein. Durch Anreiben des Grates mit einem Punzen wird die Metalleinlage fest fixiert.“ BUNTE 1985, 63, Abb. 11.

<sup>51</sup> DÚZS–LENCZ 2010, 123, Abb. 4. Siehe die Analyse von Eszter Horváth in diesem Band, S. 243–256.



Abb. 26  
 Silber- und Rotkupfereinlagen auf der Oberfläche der Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740  
 (Weiß = Silber; Schwarz = Rotkupfer)



## HERKUNFT DER FORM

Das Material des Kruges von Budakalász ist Messing, seine Herstellungstechnik stimmt mit der der gegossenen Bronzegefäße überein, seine Reliefs sind von hohem Niveau, aber wegen ihrer lebensgetreuen Ausarbeitung und der Art der Oberflächenbearbeitung weist er eine enge Beziehung zur spätantiken Silbertoreutik auf. Die künstlerisch sorgfältig ausgeführten qualitativollen Silbergefäße hatten immer Einfluss auf die Form und Verzierung der Exemplare aus weniger wertvollen Materialien (Bronze, Messing, Glas, Ton). Deshalb können wir den Krug von Budakalász nur dann bei den spätantiken Gefäßformen richtig einordnen, wenn wir ihn mit den Silber- und Buntmetallgefäßformen des 3.–8. Jahrhunderts vergleichen.<sup>52</sup>

Hinsichtlich seiner Form und Proportionen weist der Krug von Budakalász eine bedeutende Entfernung nicht nur von den Typen der Silber- und Buntmetallgefäße der römischen Kaiserzeit, sondern in gewissem Sinne auch von denen aus der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts auf. Die Veränderung ist allerdings nicht so weit fortgeschritten, dass man die Wurzeln nicht mehr erkennen und den Krug nicht in den komplizierten Prozess der Gestaltung und Entwicklung der spätantiken Toreutik einordnen könnte. Bei der Bestimmung des Alters des Kruges spielen die Form, der Aufbau und die Proportionen des Kruges eine bestimmende Rolle, weil sie funktionell die zeitgetreue Basis abgeben, auf der sich die Darstellungen befanden.

Die reliefverzierten Bronze- oder Messinggefäße gelten in der spätantiken Metallgefäßkunst als Seltenheit, deshalb finden sie sich nur ausnahmsweise in Fundkomplexen.<sup>53</sup> Die Vorbilder dieser hinsichtlich Verzierung und Form als Ausnahmen zu betrachtenden Gefäße stammen aus verschiedenen Kunstgattungen, die nach Möglichkeit auch bei der Analyse berücksichtigt werden müssen. Bei der Form des Kruges sind jene Umgestaltungsprozesse und Entwicklungstendenzen zu beachten, die im 3.–7. Jahrhundert die Formen der Bronze- und Silbergefäße bestimmten.

Auf den ersten Blick ähnelt die Krugform auffällig der der Bronzekrüge aus den Gräbern vornehmer Barbaren des 6.–7. Jahrhunderts in Europa, der sog. „koptischen Bronzegefäße“,<sup>54</sup> sowie einzelner Silbergefäße, wie z. B. des Kruges mit dem Stempel von Maurikios Tiberius (582–602) von Mala Pereščepina, seine Herkunft müssen wir also auf jeden Fall bei den spätantiken, frühbyzantinischen Gefäßen suchen.

<sup>52</sup> Die synoptische Tabelle (Abb. 36) gibt keine lineare Entwicklungsreihe wieder, sondern fasst nur die wichtigsten Typen zusammen und versucht gemäß der in der Forschung bisher akzeptierten Datierung die zu einem Horizont gehörenden Gefäße zu kartieren, die völlig willkürlich traditionelle und neue Formenmerkmale enthalten. Die Tabelle zeigt die stufenweise Entfernung der Form von den spätrömischen Traditionen. Diese Erscheinung ist geringfügig im 5., bestimmter im 6. und vollendet sich erst im 7. Jahrhundert. VIDA, 2006, 259–271; VIDA 2010, 363–382.

<sup>53</sup> GORECKI 1998, 329–331.

<sup>54</sup> Diese Krüge mit üblicherweise über den Rand hinausragenden Henkeln zählt die Forschung seit Joachim Werners grundlegender Zusammenfassung zu den „koptischen Bronzegefäßen“; WERNER 1938, 74–86; schon von mehreren Seiten wurde auf die Unrichtigkeit der Bezeichnung hingewiesen, aber die missverständliche Terminologie findet sich auch noch in den neuesten Arbeiten. Hier wird statt der Bezeichnung „koptische Bronzegefäße“ der heute zunehmend mehr akzeptierte Terminus byzantinisch-mediterrane Bronzegefäße verwendet. TRIER 1992; WERZ 2005.

## FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das 5.–7. Jahrhundert ist vielleicht eine der umstrittensten Perioden in der Entwicklung der Toreutik, die zusammenfassend bisher nur sehr skizzenhaft bzw. auf gewisse Teilerscheinungen beschränkt untersucht wurde, und nach Meinung mancher war die Feststellung der Gesetzmäßigkeiten ihrer Formenentwicklung wenn nicht unmöglich, so doch sehr problematisch.<sup>55</sup> Das zahlenmäßig kleine Fundmaterial hatte früher so formale Vielfalt gezeigt, dass sich die Bestimmung der Entwicklungstendenzen in den Eigenheiten der Veränderungen wegen der kleinen Fundzahlen selbst im weiteren Sinne als unmöglich erwies. Zudem lassen sich die neuen Formenmerkmale dadurch schwer erkennen, dass im 5.–7. Jahrhundert fast überall einzelne alte klassisch-antike oder römisch-kaiserzeitliche Formen, Szenen oder Motive auftauchen konnten, die die klassische Tradition aus dem 1.–4. Jahrhundert oder noch früherer Zeit wieder aufnahmen.<sup>56</sup> In neuerer Zeit gelang es im Bereich der spätantiken, frühbyzantinischen Silbertoreutik bei sogar mehreren Gefäßformen die Weiterexistenz von Gefäßformen des 4.–5. Jahrhunderts im 6.–7. Jahrhundert nachzuweisen.<sup>57</sup>

Mit der Frage der Formenentwicklung der spätantiken Krüge hat sich bei der Analyse eines Messingkruges aus Samos als erster Ernst Buschor 1943 beschäftigt. In seiner Arbeit überblickte er die Formvarianten des 3.–7. Jahrhunderts<sup>58</sup> und ging gleichfalls als erster auch auf die Herkunftsfrage der Form der frühmittelalterlichen Buntmetallgefäße ein.<sup>59</sup> Die Formenentwicklung der spätantiken Krüge haben in letzter Zeit mehrere Arbeiten behandelt. Die mit dem Krug von Budakalász verwandten, unten stark ausbauchenden spätantiken Gefäße analysierte im Zusammenhang mit der Magierkanne aus Bonn Josef Engemann. Wie Ernst Buschor analysierte er die unten ausbauchenden Silber- und Buntmetallgefäße gemeinsam und ging auch auf ihre vermutlich fernerer Beziehungen zur sasanidischen und awarischen Toreutik (Schatz von Nagyszentmiklós/Sânnicolau Mare) ein. Damit machte er darauf aufmerksam, dass die Formbeziehungen der spätantiken Gefäße nur interpretiert werden können, wenn man sie in ihrer weiteren geografischen Umgebung untersucht. Josef Engemann ist der Meinung, dass im 7. Jahrhundert Stücke fehlen, die die Kontinuität und Bestimmung der Formentwicklung ermöglichen, und er sieht keine Verbindung zwischen den unten stark ausbauchenden Kannen und den von Donald E. Strong definierten schlanken spätantiken Silbergefäßen.<sup>60</sup> Dabei rechnet Josef Engemann nicht mit der Möglichkeit, dass die Bonner Magierkanne auch einen Fuß gehabt haben könnte. Joachim Gorecki weist mit Recht auf diese Möglichkeit hin, aufgrund der unten ausbauchenden Silberkrüge der Bianchini-Sammlung und aus dem Schatz von Täu-teu (ung. Tóti).<sup>61</sup> Diese Hypothese stützen treffend der Krug von Budakalász und die mit ihm verwandten Exemplare, und sie beweisen zugleich gegen Josef Engemann die enge Beziehung der auf hohem Fuß stehenden, unten ausbauchenden und dennoch schlanklinigen Silbergefäße mit den gedrungeneren Buntmetallgefäßen.

<sup>55</sup> Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Alois Riegl erkannt, dass es sich hierbei nicht um eine Degenerationserscheinung, sondern um eine neue Entwicklung der Spätantike handelt. RIEGL 1901; die Bedeutung der antiken Traditionen für die byzantinischen Gefäße erkannte als erster Leonid Matzulewitsch: MATZULEWITSCH 1929; nach einigen Fallstudien (BUSCHOR 1944; HENGEL 1982) beschäftigte sich Josef Engemann mit der Entwicklung der spätantiken Krugformen (ENGEMANN 1984), zu seinen Feststellungen machte später Joachim Gorecki grundlegenden Bemerkungen (GORECKI 1998, 330–341). s. VIDA 2010, 363–382.

<sup>56</sup> Ein Beispiel dafür ist die Jerusalemer Achilles-Kanne im Rockefeller Museum, die an der Wende des 6./7. Jh. ein klassisch antikes Motiv aufnimmt. HENGEL 1982.

<sup>57</sup> ENGEMANN 1984; MUNDELL MANGO 1997, 83–92; GORECKI 1998, 331. Das Beharren auf den uralten Formtraditionen, die Klassifizierungstendenz, war aber meist nicht in der Lage, den Zeitgeschmack völlig zu verhehlen, der üblicherweise in winzigen Formelementen oder einem Motiv an die Oberfläche dringt und damit die wirkliche Entstehungszeit des Gegenstandes verrät. Trotz der vielfältigen individuellen Formen scheinen sich langsam wichtigere allgemeine Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung herauszukristallisieren, mit deren Hilfe die Schöpfungen der zumeist isoliert tätigen, aber doch miteinander auf irgendwelche Weise Verbindung haltenden spätantiken Werkstätten interpretiert werden können.

<sup>58</sup> BUSCHOR 1944, 4–10.

<sup>59</sup> BUSCHOR 1943, 10; zur engen Beziehung zwischen Silbertoreutik und Bronzekunsthandwerk s. ERDMANN 1943, 103.

<sup>60</sup> ENGEMANN 1984, 128, Anm. 81.

<sup>61</sup> GORECKI 1998, 338, Abb. 3.

Die Grundtypen der spätantiken Silbergefäße bestimmte Donald E. Strong 1966. Die Richtigkeit der von ihm bestimmten Typen belegt eine Vielzahl von seither gefunden Gefäßen ähnlicher Form, und mit Hilfe dieser (sowie der heute genauer datierbaren alten Gefäße) kann sein typologisches System weiterentwickelt werden. Auffällig ist aber, dass er mit einigen spätantiken Formen nichts anfangen konnte<sup>62</sup> und andere nicht berücksichtigte (z. B. den Krug im British Museum mit der Szene der Heilung des Blinden<sup>63</sup>). 1975 untersuchte François Baratte im Zusammenhang einer silbernen Oinochoe im Louvre die Exemplare aus dem 4.–5. Jahrhundert der schlanken hohen und bauchigen niedrigen Silbergefäße mit waagerechten pflanzlichen und figuralen Friesen.<sup>64</sup> Bei der Veröffentlichung des Bronzegefäßes von Canzo überblickte Maria Castoldi die Formzusammenhänge der spätantiken Silber- und Bronzegefäße und stellte ihre Ergebnisse auch in einer Tabelle dar. Bei ihrer Analyse hat sie jedoch wichtige Funde unberücksichtigt gelassen, und ihre Datierung vieler frühmittelalterlicher Bronzegefäße ist umstritten.<sup>65</sup> Das bahnbrechende Unterfangen Maria Castoldis ist trotz der Fehler und Mängel ein wichtiger Fortschritt, weil sie anschaulich beweist, dass es einen nachweislichen Formzusammenhang in der Formveränderung der spätantiken Metallkrüge gibt und der Umgestaltungsprozess tabellarisch veranschaulicht werden kann. In der vorliegenden Aufarbeitung erachte ich es als sinnvoll, Maria Castoldis Tabelle weiterzuentwickeln, und zwar durch die Einbeziehung zahlreicher früherer, aber vor allem der neueren Bronzegefäße sowie der die Formvarianten der Silberkrüge veranschaulichenden Tabelle. (Abb. 36)

Bisher hat die Forschung vor allem die Silbergefäße analysiert und in ihrem Zusammenhang nur selten die Bronze- oder Messinggefäße. In dieser Abhandlung folge ich dem von den oben erwähnten Arbeiten beschrittenen Weg weiter und versuche, gestützt auf neu veröffentlichtes Fundmaterial, einen vergleichenden Überblick all jener formalen Präliminarien in der spätantiken Toreutik und der zeitgleichen Erscheinungen zu geben, die mit der Entstehung der Form des Kruges von Budakalász in Beziehung zu setzen sind. Die Formveränderung und -entwicklung der spätantiken Gefäße darf man sich nicht als starren linearen Prozess vorstellen, der in Raum und Zeit gut definierbare Zusammenhänge zeigt. Ganz im Gegenteil weisen die Formenvielfalt der Gefäße und die manchmal überraschend auftauchenden neuartigen oder archaisierend-klassisierenden<sup>66</sup> Elemente nur in groben Zügen auf eine in weiterem Sinne definierbare Tendenz der Formveränderungen hin, von der einzelne Meister oder Werkstätten häufig abweichen mochten. Bisher wurde – vielleicht wegen der niedrigen Fundzahl und der scheinbar widersprüchlichen Formenvielfalt der spätantiken Gefäße – kein umfassender Versuch unternommen, die Gesetzmäßigkeiten der Veränderungen zu skizzieren.

Die bisherigen Analysen der Formentwicklung der Krüge im Mediterraneum und in Europa und deren Weiterexistenz haben zwei Fundgruppen nicht in erforderlichem Maße mitberücksichtigt, die eine wichtige Rolle bei der Weitervererbung der antiken Traditionen spielen. Die eine, mit der sich die Archäologie des Frühmittelalters schon seit Jahrzehnten systematisch befasst, ist die der sog. „koptischen Bronzegefäße“, die ziemlich spät, in der 2. Hälfte des 6. und im 7. Jahrhundert, etwas jenseits des Horizontes der spätantiken Toreutik auftauchen.<sup>67</sup>

<sup>62</sup> STRONG 1966, 190. Er behandelte nicht den syrischen Silberkrug in Cleveland (KATALOG NEW YORK 1979, 153–154, Nr. 131), das Gefäß aus dem Esquilin-Schatz mit aus Streifen zusammengesetzter Wand (eine gute Zeichnung: DALTON 1901, 68, Nr. 307; ein gutes Photo: STEFANELLI 1992, 45, Fig. 29), die Krüge des Schatzes von Apahida (ODOBESCU 1889–1900, 1976<sup>3</sup>, 20, Fig. 21; HAMPEL 1905, III, Taf. 32, 33) und den Aquincumer Krug (HAMPEL 1905, III, Taf. 37).

<sup>63</sup> KATALOG LONDON 1977, 55, Nr. 105.

<sup>64</sup> BARATTE 1975, 1103–1129.

<sup>65</sup> CASTOLDI 1995, 28, Fig. 5; der Krefelder Krug ist aufgrund des Fundkomplexes ins beginnende 6. Jh. (PIRLING 1974, 116–117, Taf. 50, 3a, b; 136) und der Pfalheimer 4/1883 ans Ende des 6. Jh. zu datieren (NAWROTH 2001, 181, Taf. 9, 33). Siehe noch Pfahlheim 4/1891: NAWROTH 2001, 181, Taf. 25.

<sup>66</sup> MUNDELL MANGO 1997, 83–92.

<sup>67</sup> CARRETTA 1982; DANNHEIMER 1978; ERDMANN 1938/39, 255–260; HOLMQVIST 1939; DE PALOL SALELLAS 1950; PÉRIN 1992, 35–50; SCHWARTZ 1954–57, 51–58; VOLBACH 1933, 42–47; TRIER 1992, 277–298; WERNER 1938 und 1961; WERZ 2005.



Zur anderen Fundgruppe gehören die auf byzantinischem Gebiet üblicherweise in Kirchenschätzen gefundenen Silber- und Bronzegefäße des 6.–9. Jahrhunderts, die teils mit dem Krug von Budakalász formal in Beziehung stehen, aber bereits von einer bedeutenden Formenumgestaltung und neuen Entwicklungstendenzen zeugen.<sup>68</sup>

In der vorliegenden Abhandlung wird der Versuch unternommen, unter Berücksichtigung der ins 3.–9. Jahrhundert datierten Metallkrüge des Mediterraneums und Europas die gemeinsamen Elemente der Formveränderungen zu bestimmen, in allen Fällen mit besonderer Beachtung auch der individuellen, Ausnahmen darstellenden Erscheinungen. Die Untersuchungspunkte sind der Aufbau der Gefäße und die Gliederung ihrer Oberfläche, die Proportionen des Gefäßkörpers, die Gestaltung von Gefäßmund und Rand, die Form und das Verhältnis des Fußes zum Gefäßkörper sowie die Art und Form der Henkelbefestigung.<sup>69</sup>

## SPÄTANTIKE UND FRÜHBYZANTINISCHE SILBERKRÜGE

Bei den Silbergefäßen aus der römischen Kaiserzeit ist die unten ausbauchende Form nicht unbekannt,<sup>70</sup> wird aber erst in der spätantiken Periode allgemein. Der unten ausbauchende Körper wird bei den Krügen seit dem 3. Jahrhundert häufiger, die Art der Veränderungen können drei Silbergefäße veranschaulichen. Das eine ist ein Krug aus dem Schatz von Chaourse (Dép. Aisne),<sup>71</sup> die anderen beiden sind Reliefgefäße vom französischen Fundort Entrains (Dép. Nièvre)<sup>72</sup> bzw. von unbekanntem Fundort in der Louvre-Sammlung.<sup>73</sup>

Auf die Abweichungen des Kruges von Chaourse aus dem 3. Jahrhundert im Stil, der Linieneinführung und der Henkelform von den klassischen antiken Traditionen hat erstmals Ernst Buschor aufmerksam gemacht und ihn in bezug auf die Entstehung der spätantiken Krüge als Beginn der Formenentwicklung betrachtet.<sup>74</sup> Die Datierung der anderen beiden durch Friese gegliederten Gefäße macht schon größere Schwierigkeiten. Den in Baltimore befindlichen Krug mit weitem Mund und Ausbauchung in der Mitte vom Fundort Entrains (Dép. Nièvre) hat François Baratte aus Form- und Stilgründen ins 2.–3. Jahrhundert datiert, wobei er hinzufügte, dass die mittelmäßige Qualität und ungewöhnliche Verzierung des Kruges die Datierung erschwere.<sup>75</sup> Bei diesem kleinen Krug gestatten die Aufteilung des Gefäßkörpers durch Friese, der Wechsel von pflanzlichen und figuralen Friesen, sein weiter Mund und seine starke Ausbauchung sowie die Form des geometrischen Frieses unter dem Hals sogar die Datierung ins 4. Jahrhundert.

<sup>68</sup> MUNDELL MANGO 1986.

<sup>69</sup> Die vorgeschlagene Entwicklungsreihe der Metallgefäße darf man sich keinesfalls als linearen Prozess vorstellen. In spätantiker Zeit haben die in Raum und Zeit voneinander isolierten Werkstätten oft eine der früheren antiken Traditionen wiederbelebt, die nur selten eine organische Verbindung zur Entwicklung der gegebenen lokalen Gefäße hatte. Üblicherweise diente ein vom Künstler ausgewähltes und häufig auch noch umgestaltetes Vorbild als Muster. Deshalb verlangt die Untersuchung der spätantiken Gefäße besondere Umsicht. Der Verfall der klassischen Darstellungs- und Formenregeln bedeutete nicht zugleich auch ihr Verschwinden, sondern sie tauchen eventuell in anderem Zusammenhang entsprechend den willkürlichen künstlerischen Vorstellungen eines Meisters auf.

<sup>70</sup> Die Silberoinochoe des Schatzes von Boscoreale mit Anklängen an hellenistische Traditionen (BARATTE 1996, 63–64; STEFANELLI 1990, 136–137, Abb. 100–110; 260–261, Nr. 9) oder das Gefäß auf einem Wandgemälde von Herculaneum belegen all dies schon im 1. Jh. n. Chr.; ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, II, 12, Fig. 14c; zur allgemeinen Verbreitung der Grundform: STRONG 1966, 141, Fig. 28a; mit all diesen frühen Formen steht allerdings der Krug von Budakalász in keiner organischen Verbindung, weil er sich eher aufgrund der Veränderungen der Toreutik des 4. Jh. interpretieren lässt.

<sup>71</sup> WALTERS 1921, 39–40, Taf. 24; STEFANELLI 1990, 202, 280–281, Nr. 119.

<sup>72</sup> BARATTE 1984b, 88, Abb. 23.

<sup>73</sup> BARATTE 1975, 1104, Fig. 1.

<sup>74</sup> BUSCHOR 1944, 5; STRONG 1966, Pl. 52.

<sup>75</sup> KATALOG BALTIMORE, 1947, 81, Nr. 360; BARATTE 1984b, 88, Abb. 23.

Aus dem 4. Jahrhundert sind bereits mehrere Silber- und Bronzegefäße mit der Aufteilung des Gefäßes in waagerechte Felder und der Entstehung der unten ausbauchenden Form bekannt. François Baratte datierte sie aufgrund seiner umfassenden Analyse der Silberoinochoe aus dem Louvre ins 4. Jahrhundert.<sup>76</sup> (Abb. 82) Auch für diesen Krug sind die etwas schwerfällige, unten ausbauchende Form, der weite Mund, die Aufteilung des Gefäßes durch waagerechte Frieze bzw. die Tiergestalt auf dem oberen Henkelbogen charakteristisch. Die Halsgestaltung der Oinochoe ähnelt sehr der eines aus Syrien stammenden, auf das Ende des 4. Jahrhunderts datierten Bronzekruges mit einer Bacchanaliendarstellung.<sup>77</sup> (Abb. 32,1) Schlanker als die Oinochoe aus dem Louvre wirkt der Krug von Budakalász durch seinen gestreckteren, in den Proportionen ausgeglicheneren Körper, den höheren Fuß und über den Rand hinausragenden Henkel.

An diesen untersuchten Silbergefäßen treten also bereits im 3.–4. Jahrhundert die später auch am Krug von Budakalász vorhandenen Grundcharakteristiken auf: der unter der Mittellinie ausbauchende Körper, die waagerechten pflanzlichen und figuralen Reliefs auf ihm und der über den Rand hinausragende Henkel. Diese Gefäße stellen wichtige kaiserzeitliche Vorläufer der Form und Verzierung des Kruges von Budakalász dar, erklären aber nicht befriedigend alle seine Eigenheiten. Er gehört zwar zu einer ähnlichen Entwicklungstendenz, zugleich trennen ihn aber die starke Verengung des Körpers über dem Fuß und der sich verbreiternde hohe Fuß von der obenerwähnten Gruppe. Diese beiden Eigenheiten bringen ihn in gewisse Beziehung zur Formenwelt der schlanken Silbergefäße.<sup>78</sup> Die im 4.–5. Jahrhundert bekannten und die Basis der spätantiken Entwicklung bildenden schlanken, in der Mitte oder darunter ausbauchenden Krugformen hat Donald E. Strong bestimmt. Seine Einteilung können wir aufgrund neuerer Funde weiter verfeinern und den Prozess der Formumgestaltungen der Silbergefäße des 4.–5. Jahrhunderts ganz bis ins 8.–9. Jahrhundert überblicken. (Abb. 36)

<sup>76</sup> BARATTE 1975, 1128–29.

<sup>77</sup> SCHULZE-DÖRRLAMM 1994, 653–654, Abb. 92.

<sup>78</sup> Josef Engemann rechnet nicht damit, dass auch die Bonner Kanne einen Fuß gehabt haben konnte, weshalb er keine Beziehung zwischen ihr und den spätantiken hohen Gefäßen sah. ENGEMANN 1984, 128, Anm. 81; die unten stark ausbauchende Bonner Magierkanne würde selbst mit einem niedrigen Fuß wesentlich eleganter aussehen und dadurch eine Beziehung zur Silbertoreutik zeigen. GORECKI 1998, 339.

## GRUPPE I, 4. JAHRHUNDERT

Bezeichnend für den Strongschen Typ „a“ sind der zylindrische Rand, der Halsring, der gestreckte tropfenförmige Körper, die starke Verengung zwischen Körper und Fuß, wo ein weiterer Ring das Gefäß ziert. Der Henkel ragt nicht über den Rand hinaus, sondern knickt in der Höhe des Randes L-förmig ab, wie auch beim Krug von Kerč.<sup>79</sup> Neuerdings wurden auch zu diesem Typ gehörende Exemplare aus dem Seuso-Schatz bekannt: der Hippolytus-Krug (Nr. 10)<sup>80</sup> und die etwas untener ausbauchenden, geometrisch verzierten Krüge (Nr. 11–12).<sup>81</sup> (Abb. 27,1-2) Von seiner Form her gehört auch das Goldgefäß aus dem Schatz von Pietroasa zu dieser Gruppe<sup>82</sup> sowie der schlanke Krug aus dem Esquilinus-Schatz, die Variante ohne Nodus dieses Typs.<sup>83</sup>

Bezeichnend für den Strongschen Typ „b“ sind der eiförmige Körper, der schlanke Hals und die Gestaltung des Nodus zwischen Körper und Fuß. Dieser Typ nimmt die klassische Tradition des über den Gefäßrand aufragenden Henkels auf, der später im 5.–6. Jahrhundert bei den Silber- und Buntmetallgefäßen allgemein wird. Zu dieser Gruppe gehören ein aus Syrien stammender Silberkrug in Berlin (Abb. 28,2),<sup>84</sup> der Kerčer Krug in der Staatlichen Eremitage in Sankt Petersburg<sup>85</sup> und ein Krug von Benevent in Paris.<sup>86</sup>



Abb. 27

Spätantike Silberkannen des Seuso-Schatzes:

1. Geometrisch verzierte Kanne;

2. Kanne mit dionysischem Thiasos-Zug, Ende 4. und Anfang 5. Jh.,

Photo © Magyar Nemzeti Múzeum / Ungarisches Nationalmuseum, Budapest

<sup>79</sup> EFFENBERGER et al. 1978, 85–86, Nr. 4; ähnlich kann auch der Henkel von Žigajlovka 2 geformt gewesen sein, leider blieb er aber nicht erhalten; PUTZKO 1984, Ris. 8–9.

<sup>80</sup> MUNDELL MANGO–BENNETT 1996, 364–401.

<sup>81</sup> MUNDELL MANGO–BENNETT 1996, 402–426.

<sup>82</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 602–603, Fig. 1–3, Taf. IV.

<sup>83</sup> eine gute Zeichnung: DALTON 1901, 67; Photos: SHELTON 1981, 82–83, Nr. 16, Fig. 21, Pl. 30; STEFANELLI 1990, 102, Fig. 75–76, 303–304, Nr. 184.

<sup>84</sup> SCHLUNK 1939, Taf. 25, Nr. 104; STRONG 1966, Pl. 56a.

<sup>85</sup> EFFENBERGER et al. 1978, 135, Dok.-Nr. 3.

<sup>86</sup> Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles; ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig. 18b; KATALOG LONDON 1977, 54, Nr. 104.



**Abb. 28**

Spätantike Silbergefäße:

1. Amula aus Silber, 4. Jh., Ostmediterraneum;

2. Silberkrug, 4. Jh., Syrien, beide Antikensammlung,  
Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Zum Strongschen Typ „c“ gehören weniger schlanke, unten stärker ausbauchende Krüge mit weiterem Mund und ovoidem Körper auf niedrigem Fuß. Diese Krüge verengen sich am Hals und über dem Fuß nur wenig und haben an beiden Stellen einen Nodus: Trier,<sup>87</sup> Krug mit Tierdarstellungen, Nr. 7<sup>88</sup> und Krug mit dionysischem Thiasos-Zug, Nr. 6<sup>89</sup> des Seuso-Schatzes. (Abb. 27,2)

Manche Krüge haben aber unter der Mittellinie eine stärkere Ausbauchung, sie sind beim Fuß etwas verengt, der Fuß ist niedrig, aber der Nodus fehlt über dem Fuß. Dazu gehörender Krug aus dem Fund von Daphne in der Nähe von Antiochia,<sup>90</sup> zwei Aquincumer Krüge,<sup>91</sup> Krug Nr. 2 von Žigajlovka<sup>92</sup> und vielleicht auch der von Antiochia.<sup>93</sup>

Von den Gefäßen des 4. Jahrhunderts sollen noch der Silberkrug mit Pflanzenfries aus dem Schatz von Water Newton<sup>94</sup> und der ihm formverwandte Esquilinus-Krug *Pelegrina utere felix*<sup>95</sup> genannt werden, weil wir ungeachtet ihrer individuellen Züge später ihre Formveränderungen beobachten können.

<sup>87</sup> LA BAUME 1964, 41, Abb. 31.

<sup>88</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1996, 267–318.

<sup>89</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1996, 241–266.

<sup>90</sup> MUNDELL MANGO 1986, 270–271, Nr. 97,1.

<sup>91</sup> HAMPEL 1905, III, Taf. 37; RADNÓTI 1938, Taf. XLV,1, 2.

<sup>92</sup> PUTZKO 1984, Ris. 9–10.

<sup>93</sup> ROSS 1962, Pl. I, Nr. 1.

<sup>94</sup> PAINTER 1977b, 12, Nr. 5, 31. Abb. 5; KATALOG LONDON 1977, 29, Nr. 26.

<sup>95</sup> DALTON 1901, 68; SHELTON 1981, 83–84, Nr. 17, Fig. 22, Pl. 31; STEFANELLI 1990, 45, 304, Abb. 29, 302. Nr. 185.

## GRUPPE II, 4./5.–5. JAHRHUNDERT

Neue Funde belegen, dass es eine Gruppe von spätantiken Gefäßen gibt, die sich von den Strongschen Typen „a-b-c“ in der Form nur geringfügig, aber nachdrücklich entfernt und aufgrund ihrer neuen Formspezifitäten eher schon ins 5. Jahrhundert datiert werden kann. Im Grunde sind diese Gefäße von Gruppe I abzuleiten, sie weisen aber so gut erkennbare Form- und Stilunterschiede auf, dass sie schon zu einem neuen Horizont gehören und in selbständige Typen aufgeteilt werden müssen.

In Gruppe II ist ein großes Exemplar, Krug 1 (H.: 64,3 cm) von Tăuteu/Tóti einzureihen (Abb. 29,1), der eine ungewöhnlich große Variante des Strongschen Typs „a“ ist.<sup>96</sup> Als die eine Variante aus dem 5. Jahrhundert des Strongschen Typs „b“ kann vielleicht das Gefäß der Bianchini-Sammlung gelten,<sup>97</sup> als eine andere ein in Rom befindlicher Krug.<sup>98</sup> Eine Variante des Strongschen Typs „c“ ist vom Fundort Bolšoj Kamenec bekannt,<sup>99</sup> und dessen weithalsige Variante fand sich im Schatz von Tăuteu/Tóti, Krug 2 (H.: 45 cm).<sup>100</sup> Eine in Gruppe II weitere abgrenzbare Form unterscheidet sich darin von den vorigen, dass der Nodus, der am Fuß verschwunden ist, am Hals geblieben und sogar betonter geworden und der Fuß zylindrisch oder mit Kugelreihe ausgebildet ist. Dazu gehören die Krüge von Traprain Law<sup>101</sup> und Žigajlovka<sup>102</sup>. (Abb. 88) Wegen des an Hals und Fuß verschwundenen Nodus und der starken unteren Ausbauchung kann als Weiterentwicklung des Untertyps der Krug „Heilung des Blinden“ im British Museum<sup>103</sup> interpretiert werden, und hinsichtlich seiner Proportionen steht dieser Form auch der Krug von Apahida nahe.

Die zur Gruppe II zu zählenden Gefäße weisen also sichtlich in vielen Fällen nur winzige, aber dennoch nicht unwesentliche Abweichungen von den durch Donald E. Strong definierten Typen auf. Wie gesehen, trennten sich die Formen nicht scharf voneinander, aber die Bestimmung ihres Herkunftsortes oder der Werkstatt wird durch ihre individuellen Züge erschwert.<sup>104</sup>



Abb. 29

1. Silberkrug im Schatz von Tăuteu/Tóti (H: 63 cm);  
2. Silberkrug im Schatz von Tăuteu/Tóti (H: 42 cm)



Muzeul Țării Crișurilor, Oradea / Nagyvárad,  
Photo © Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, Rumänien

<sup>96</sup> DUMITRAȘCU 1973, 29–49, Abb. 11–13.

<sup>97</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig 18c; BARATTE 1975, 1124, Fig. 15.

<sup>98</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig 18c.

<sup>99</sup> Die Kanne ist in Oružejnaja Palata in Moskau bewahrt. BANK-BESSONOV 1977, 55–56, Nr. 37.

<sup>100</sup> DUMITRAȘCU 1973, 29–49, Abb. 11–13.

<sup>101</sup> CURLE 1923, 13, Nr. 1, Pl. V, Fig. 2–4.

<sup>102</sup> PUTZKO 1984, Abb. 1–6.

<sup>103</sup> KATALOG LONDON 1977, 55, Nr. 105; mit diesem Krug stimmt das von Odobescu als Amulae veröffentlichte Gefäß völlig überein:

ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig 18a.

<sup>104</sup> Bei der Mehrheit der Gefäße wurde erwogen, dass sie auf dem Gebiet des oströmischen Reiches entstanden sind (Konstantinopel, Syrien), beispielsweise Apahida, Tăuteu/Tóti.



Abb. 30

1. Silberkanne mit dionysischem Thiasos Zug, 4. Jh., Syrien, Photo © Cleveland Museum of Art, Cleveland



2. Silberkanne, 6. Jh., vermutlich aus Konstantinopel, Photo © Metropolitan Museum of Art, New York

Die neueren Funde zeugen folglich von einer organischen Weiterentwicklung der von Donald E. Strong definierten Grundlagen des 4.–5. Jahrhunderts im Laufe oder zumindest in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts. Die skizzierten Typen und Untertypen bilden nicht unbedingt eine Entwicklungsreihe und bedeuten noch weniger eine verbindlich einzuhaltende Gesetzmäßigkeit, sondern machen nur auf die auffallenden Zusammenhänge der bisher bestehenden Formen aufmerksam.

Dies bestätigen auch jene nicht in die obige Gruppe einzu-reihenden, häufig überraschend seltsam geformten Gefäße, die höchstens aufgrund der Fundumstände datiert werden können. Unter diesen individuell geformten Silbergefäßen, die ans Ende des 4. und ins 5. Jahrhundert datiert werden können, seien die Amulen (*amulae*) und der Krug von Siscia<sup>105</sup> erwähnt, die in der Erforschung der spätantiken Toreutik bisher noch nicht gebührend gewürdigt wurden,<sup>106</sup> obwohl die spätere Weiterexistenz der letzteren Gefäßformen nachweisbar ist.

Eine gesonderte Gruppe bilden die *amulae* des 4.–5. Jahrhunderts, die mit ihrer in der Mitte oder unten ausbauchenden Form, dem hoch aufragenden Henkel und manchmal waagrecht gegliederten Körper vor allem von den Strongschen Typen „Ia“ und „c“ abzuleiten sind, aber länger als jene existierten; ihr Henkel ragt schon am Ende des 4. Jahrhunderts über den Rand hinaus (Berlin H: 23,3 cm (Abb. 28,1),<sup>107</sup> Vatikan I. coll. Albani,<sup>108</sup> Qustul,<sup>109</sup> Paris<sup>110</sup>).

Die facettiert ausgebildete Gefäßwand erscheint im 4. Jahrhundert am Silberkrug des Esquilinus und an Krug 5 des Seuso-Schatzes. Im 5. Jahrhundert vertreten diese Tradition in durch die vierseitige Zusammensetzung sehr vereinfachter Form die Krüge des Schatzes von Apahida, im 6. Jahrhundert ist der Silberkrug aus dem Schatz von Mala Perešćepina (Abb. 31,1) und im 7. Jahrhundert der Silberkrug vom Fundort Podgor-nenskij mogil'nik (Abb. 31,2) als Fortsetzung dieser Tradition zu betrachten. Ein dem Krug von Siscia aus dem 5. Jahrhundert in der Form ähnliches Gefäß ist der Nereiden-Krug aus der Ermitage (641–651/652)<sup>111</sup> und ein mit Apostelkopf verzierter Krug mit rundem Körper.<sup>112</sup>

<sup>105</sup> Kunsthistorisches Museum Wien. NOLL 1974, 21, Nr. A 23, Taf. 19; STEFANELLI 1991, 233, 308, Nr. 246

<sup>106</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 20, Fig. 21; HAMPEL 1905, III, Taf. 32–33.

<sup>107</sup> SCHLUNK 1939, 39, Nr. 106, Taf. 26.

<sup>108</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig. 18c; VOLBACH 1958, Nr. 121.

<sup>109</sup> EMERY–KIRWAN 1938, Pl. 64. B; Datierung ante quem bezüglich der Amulen von Qustul, Q2 tumulus: 410–420 n. Chr.: TÖRÖK 1988, 108, 154, Pl. 57; und von Qustul, Q3 tumulus, Q3–112: 380–390 n. Chr.: TÖRÖK 1988, 155, Pl. III.

<sup>110</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig. 18.a.

<sup>111</sup> MATZULEWITSCH 1929, Taf. 19–21; EFFENBERGER et al. 1978, 171–176, Dok.-Nr. 21.

<sup>112</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 612, Fig. 18.c.



## GRUPPE III, 6. JAHRHUNDERT

Die auffälligsten Veränderungen in der spätantiken, frühbyzantinischen Toreutik finden sich im 6. Jahrhundert. Heute können bereits aufgrund der Formen- oder Motivzusammenhänge, die mittels der Kontrollstempel der Silbergefäße herstellenden kaiserlichen Werkstätten bestimmbar sind, mit zunehmend größerer Wahrscheinlichkeit auch solche Gefäße in die Untersuchung einbezogen werden, für die es keine sicheren Angaben über Fundzusammenhänge und dementsprechend über die Datierung gibt.<sup>113</sup> Ein vermutlich in Konstantinopel hergestelltes Gefäß ist im Grunde eine weiterentwickelte Variante des Strongschen Typs „a“<sup>114</sup>. Dieses außerordentlich hohe (31,5 cm), schmalhalsige Gefäß mit hohem Fuß vereint mehrere Formelemente des 5.–6. Jahrhunderts (Abb. 30,2). Die wichtigste Veränderung zeigt allerdings die Körperform mit ihrer auffälligen unteren Ausbauchung; diesen Typ datierte Marlia Mundell Mango ins 6. Jahrhundert.<sup>115</sup> Der aus Syrien stammende Krug in Cleveland<sup>116</sup> (40 cm) ist eine Modifizierung des Strongschen Typs „c“ (Abb. 30,1).

Von diesen schlanken, hohen Formen unterscheidet sich in gewisser Beziehung eine Parallele des Kruges von Budakalász, die aufgrund eines kaiserlichen Kontrollstempels sicher ins 6. Jahrhundert zu datieren ist, der Silberkrug aus dem Schatz von Mala Perešćepina, den ein Stempel des byzantinischen Kaisers Maurikios Tiberios (582–602) datiert.<sup>117</sup> (Abb. 31,1). Ihn verbinden bestimmende Elemente mit der Silbertoreutik des 4.–5. Jahrhunderts, weil sein Körper ebenso facettiert ist wie der der Krüge von Apahida<sup>118</sup> und der Krüge Nr. 6 und 7 des Seuso-Schatzes (Dyonysiac Ewer, Animal Ewer),<sup>119</sup> bei den letzteren Krügen stimmt auch der auf einer ebensolchen Bogenreihe stehende Fuß überein. Der Krug von Mala Perešćepina weist aber in manchen Details schon so große Unterschiede zu den Traditionen des 4.–5. Jahrhunderts auf, dass er als neuer Typ bestimmt werden muss. Es kann nicht genug betont werden, dass den Krug von Mala Perešćepina die Proportionen, die Stelle und der Umfang der größten Ausbauchung sowie die Fußgestaltung unter den frühbyzantinischen Silbergefäßen zu einem Pendant des Kruges von Budakalász werden lassen. Auch bei ihm ragt der verzierte Henkel über den Rand hinaus, und unter dem in einem Knopf endenden rhombischen Blatt auf diesem kriecht eine Tiergestalt, in diesem Fall ein Greif, hervor.<sup>120</sup>

Aber im 6. Jahrhundert gibt es auch schon Krüge, die vollständig mit den früheren Formtraditionen gebrochen haben und entsprechend ihrer liturgischen Funktion im Kirchenbereich auch neue Formmerkmale aufweisen; wenn es auf ihnen keine Kontrollstempel gäbe, wären sie nur sehr schwer zu datieren. Zu diesem Typ sind die zwei Krüge des Riha-Schatzes (Abegg-Stiftung, Riggisberg, 582–602)<sup>121</sup> und der Krug mit Schulter und Bauch aus dem syrischen Homs (dem antiken Emesa) zu rechnen, die ans Ende des 6. oder an den Anfang des 7. Jahrhunderts zu datieren sind.<sup>122</sup>

Der Henkelkrug des Schatzes von Hama<sup>123</sup> ist aufgrund des Fundkomplexes in die Mitte des 6. Jahrhunderts zu datieren. Wir kennen die Vorgänger auch dieser Form mit Schulter aus

<sup>113</sup> Die Toreutikforschung über das 6. Jh. wurde durch die Untersuchung der Funde aus Kirchenschätzen erheblich vorangebracht. MUNDELL MANGO 1986; BOYD–MUNDELL MANGO 1993.

<sup>114</sup> MUNDELL MANGO 1986, 257–258, Nr. 86.

<sup>115</sup> MUNDELL MANGO 1986, 257–258.

<sup>116</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 153–154, Nr. 131.

<sup>117</sup> ZALESSKAJA–LVOVA–MARŠAK–SOKOLOVA–FONJAKOVA 1997, 274–275, Nr. 4.

<sup>118</sup> ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup>, 20, Fig. 21; TREVER–LUKONIN 1987, Abb. 46/19, S-35; Abb. 91/30, S-70; Abb. 97/31, S-37.

<sup>119</sup> MUNDELL MANGO–BENNETT 1996, 240–318, Nr. 6–7.

<sup>120</sup> Die unten bauchigen Gefäße der byzantinischen Toreutik im 6.–7. Jahrhundert weisen nachweislich auf eine enge Beziehung zur sasanidischen Metallgefäßkunst hin. Die unten ausbauchenden Krüge der sasanidischen Toreutik des 6.–7. Jahrhunderts stehen der Form nach dem Gefäß von Budakalász sehr nahe, besonders ein Silberkrug mit Jagdszenen aus dem 7. Jahrhundert. Iran. National Collection, Teheran 577: HARPER 1978, 65–67, Nr. 22.

<sup>121</sup> CRUIKSHANK DODD 1973, 7, Pl. I–IV; MUNDELL MANGO 1986, 175–179, Nr. 37–38.

<sup>122</sup> MUNDELL MANGO 1986, 255, Nr. 84; KATALOG PARIS 1992, 115, Nr. 62.

<sup>123</sup> MUNDELL MANGO 1986, 104–107, Nr. 14.

**Abb. 31**

1. Silberkrug aus dem Schatz von Mala Pereščepina mit dem Stempel des byzantinischen Kaisers Maurikios Tiberios, 582–602, Konstantinopel, Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg  
 2. Silberkrug von Podgornenskij Gräberfeld IV, Kurgan 14 im Dongebiet, 7. Jh., Regionales Heimatkundemuseum, Rostow am Don



dem 4.–5. Jahrhundert (z. B. Pelegrina-Krug im Esquilinus-Schatz,<sup>124</sup> ein in Berlin aufbewahrter Krug<sup>125</sup>), und auch wenn sich die Kontinuität zwischen 4. und 6. Jahrhundert nicht an den Silbergefäßen nachweisen lässt, wird das ständige Vorhandensein der Form doch von den Buntmetallkrügen bestätigt.<sup>126</sup>

Nach diesem Überblick der Formen der Silberkrüge aus dem 6. Jahrhundert kann festgestellt werden, dass in der Silbertoreutik dieser Periode teilweise noch die seit dem 4. Jahrhundert zu verfolgenden Form- und Motivtraditionen vorhanden sind, aber auch schon neue Formen und Zierelemente auftauchen, die sich erheblich von den spätrömischen Grundlagen entfernen, weshalb man auch bei ihrer Benennung vom Terminus spätantik abgehen und sie rechtens als frühbyzantinisch bezeichnen kann. Das Vorhandensein der klassischen Form- und Motivelemente entspricht den klassizisierenden Vorstellungen der Herrscher des 6. Jahrhunderts, die neuen Elemente wiederum deuten die innovativ selbstständigen Wege der Entwicklung an.

#### GRUPPE IV, 7. JAHRHUNDERT

Eine überraschende Wende in der Erforschung der frühbyzantinischen Toreutik brachte der Fund eines mit kaiserlichem Stempel versehenen, ins 7. Jahrhundert datierbaren Gefäßes aus Russland. In jüngerer Vergangenheit wurde ein Silberkrug, der eine sehr enge Beziehung zum Messingkrug aus Budakalász aufweist, zusammen mit vielen byzantinischen Solidi im Dongebiet, in Podgornenskij Gräberfeld IV Kurgan 14 gefunden.<sup>127</sup> (Abb. 31,2). Sogar die Fundumstände dieses Gefäßes gleichen denen des von Budakalász, da es einst in einem Randgebiet des Byzantinischen Reiches ins Grab eines barbarischen (chasarischen?) Vornehmen gelegt worden war. Auf dem Boden des Silberkruges war ein Kontrollstempel von Konstantinos IV. eingeschlagen worden, der aufgrund des bartlosen Herrscherbildes aus der Zeit zwischen 641 und 651–652 stammen kann.<sup>128</sup> Bezeichnend für das Gefäß sind sein weiter Mund, dicker Hals und stark ausbauchender Körper sowie der niedrige Fuß. Anders als beim Krug von Budakalász ist die facettierte Ausbildung der Wände.

<sup>124</sup> SHELTON 1981, 83–84, Pl. 31. Nr.14; STEFANELLI 1992, 45, Fig. 29.

<sup>125</sup> GREIFENHAGEN 1961, 3–6.

<sup>126</sup> CASTOLDI 1989, 43–44, 61–81; WALDBAUM 1983, Pl. 34–35; KISS 2001, 153, Taf. 135.

<sup>127</sup> NAUMENKO–BEZUGLOV 1996, 255, Fig. 2; BEZUGLOV–NAUMENKO 1999, 35–42, Ris. 1; T. 2.

<sup>128</sup> CRUIKSHANK DODD 1961, 8, Bildtyp 10–11.

Es hat den Anschein, dass die unten ausbauchende Form bis zum 7. Jahrhundert zum grundlegenden Charakteristikum der byzantinischen Gefäße und die Stelle der größten Ausbauchung sogar das unterste Viertel der Körperhöhe geworden war. Dieser Prozess hatte, wie gesagt, schon im 5. Jahrhundert begonnen, und mit gewissen Modifizierungen ähnlich geformte byzantinische Gefäße lassen sich auch noch im 9.–11. Jahrhundert finden. Ein solches unten ausbauchendes Gefäß befindet sich im Schatz von Vrap in Albanien,<sup>129</sup> dessen griechische Inschrift den kirchlichen Kontext eindeutig belegt. Das Gefäß fand sich zusammen mit Goldfunden, die mit der spätawarischen Metallgußkunst im Karpatenbecken in Beziehung gebracht werden können und aufgrund derer der Krug nicht auf früher als die Mitte des 7. Jahrhunderts datiert werden kann. Diese Datierung passt gut zu der des Kruges von Mala Perešćepina und des Gefäßes aus Podgornenskij Gräberfeld IV Kurgan 14. (Abb. 31)

Danach tauchen im 8.–9. Jahrhundert keine neuen Gefäßformen und -typen mehr auf, und wenn in dieser Zeit solche Gefäße gefertigt wurden, imitierten diese die im 6.–7. Jahrhundert entstandenen Typen.<sup>130</sup> Neue, selbstständige Formen erschienen erst wieder im 11. Jahrhundert.

## ZUSAMMENFASSUNG

Es ist also ersichtlich geworden, dass die genaue Bestimmung und chronologische Trennung der wichtigeren Silbergefäßformen des 4.–7. Jahrhunderts auf große Schwierigkeiten stoßen. Denn die Gesetzmäßigkeiten der herrschenden Formen und Darstellungen haben ein längeres Leben und weisen nur kleine Veränderungen auf. Einen neuen Stil, der den Formengeschmack merklich umgestaltete, schuf erst das 6. Jahrhundert, wobei dieser aber in mehrerer Hinsicht die früheren Charakteristiken der klassischen antiken Toreutik wiederbelebte bzw. ihre Ergebnisse zusammenfasste. In dieser Periode griffen die Besteller mit noch größerer Vorliebe als früher auf die klassisch antiken Traditionen zurück, die sie dem Zeitgeschmack gemäß neu formulierten.

Die bedeutendste Abweichung von den Silbergefäßformen des 4.–5. Jahrhunderts stellen demnach beim Krug von Budakalász der relativ weite Mund und die starke Ausbauchung unterhalb der Mittellinie dar. Die Veränderung der Proportionen des Kruges zeigt die Wandlung des Formgeschmacks, der Schwerpunkt des Gefäßes wandert ins untere Drittel der Höhe, wie es auch bei dem hohen Krug von Konstantinopel der Fall ist.<sup>131</sup> Die wichtigsten Vertreter dieser Form sind in der Silbertoreutik der Krug von Mala Perešćepina und von Podgornenskij Gräberfeld IV, Kurgan 14 sowie im Buntmetallkunsth Handwerk die byzantinisch-mediterranen (mit früherem Namen die sog. koptischen) Buntmetallgefäße des 6.–7. Jahrhunderts. Diese früher unbekannten, aber in Kenntnis ihrer Vorgänger interpretier- und ableitbaren selbstständigen Formen deuten auf die einen neuen Stil schaffende, synthetisierende Kraft einer neuen Epoche hin.<sup>132</sup>

Wie gesehen, steht also der Krug von Budakalász mit der Formenentwicklung der weiter oben betrachteten Typen spätantiker Gefäße in Zusammenhang. Die Tendenz zur Ausbauchung des Gefäßkörpers in oder unter der Mitte gibt es auch schon im 4. Jahrhundert bei den Strongschen Typen „a“, „b“ und „c“. Etwas betonter wird sie im 5. Jahrhundert bei Gruppe II,

<sup>129</sup> STRZYGOWSKI 1917, 19–20, Fig. 19–20; KATALOG BALTIMORE 1947, 90, Pl. LII, Nr. 415; CRUIKSHANK DODD 1968, 276, Nr. 103; WERNER 1986, Taf. 11–12.

<sup>130</sup> Die Herstellung eines im 8. Jh. gefertigten Gefäßes beweist auch die Inschrift auf ihm: s. Oberbaar: TRIER 1992, 281, Abb. 4.

<sup>131</sup> MUNDELL MANGO 1986, 257, Nr. 86.

<sup>132</sup> MAZAL 2001, 635–653.



hervorgehoben vor allem durch die erhebliche Verringerung der Fußhöhe im Vergleich zur Gefäßgröße. Im Prozess der zunehmenden unteren Verbreiterung des Gefäßkörpers sind am definitivsten die *amulae* als Formvorläufer des Kruges von Budakalász zu betrachten, die aber mit dem niedrigen, ausbiegenden Fuß und dem engen Hals noch immer bedeutende Unterschiede zur schwerfälligeren Form des letzteren aufweisen.

Auf die Stellung des „Heilung des Blinden“-Krug im British Museum innerhalb der Formenentwicklung der spätantiken Gefäße wies als erster Josef Engemann hin, indem er ihn als einen Vorgänger der Form der von ihm untersuchten Bonner „Magierkanne“ wertete. Die von Josef Engemann gesammelten unten bauchigen Gefäße stimmen im Aufbau und in ihren Proportionen alle mit dem Krug von Budakalász überein. Dessen relativ hoher ausbiegender Fuß und die starke Verengung zwischen Fuß und Körper verweisen noch auf die Varianten der spätantiken Silbergefäße aus dem 4.–5. Jahrhundert.

Der Nodus an Hals und Fuß ist für die Strongschen Typen „a“, „b“ und „c“ typisch, in geringerem Maße bei Typ „c“. Bei den Typen „b“ und „c“ blieb die ringförmige Verdickung des Halses erhalten und fehlt nur völlig in Gruppe II, bei den *amulae*. Dem Krug von Budakalász verleiht die der Strongschen Typen „a“ und „b“ ähnlich starke Verengung über dem Fuß trotz des stark ausbauchenden Körpers gewisse Eleganz.

Für die Fußausbildung des Kruges von Budakalász stellen die Typen I „a“, „c“ und „d“ nur entferntere Vorgänger dar, anders als die *amulae*, bei denen bereits auf gleiche Weise wie beim Budakalász-Gefäß mit dem Fehlen der ringförmigen Verdickung zwischen Fuß und Körper zu rechnen ist. Von der Form her tauchen bei den ans Ende des 4., den Beginn des 5. Jahrhunderts zu datierenden *amulae* erstmals jene Elemente gemeinsam auf, die auch immer nachdrücklicher auf die Form der im 6. Jahrhundert allgemein verbreiteten unten ausbauchenden Gefäße mit weitem Mund hinweisen. Bei beiden Typen fehlt der Nodus an Hals und Fuß, der Fuß biegt sich gleichmäßig nach außen, die Verengung zwischen Körper und Fuß ist stark, der Henkel ragt über den Rand hinaus und trägt eine rhombische Blattverzierung.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> Die *amulae* verdienen Beachtung, weil sie auch schon Pedro de Palol Salellas für Vorgänger der sog. „koptischen Bronzegefäße“ erachtete: DE PALOL SALELLAS 1950, 30–32.

## SPÄTANTIKE UND FRÜHBYZANTINISCHE BUNTMETALLKRÜGE

Der Krug von Budakalász weist die allerengste Beziehung zu den mediterranen Buntmetallgefäßen des 6. Jahrhunderts auf. Um aber den Entstehungsprozess dieser Form und ihre organische Verbindung mit den Vorläufern im 3.–5. Jahrhundert klären zu können, müssen wir die Formveränderungen der Bronze- und Kupfergefäße ebenso untersuchen wie die der Silbergefäße.

### BLECHKRÜGE

Unter den gegossenen oder aus Blech gefertigten Bronzegefäßen der römischen Kaiserzeit finden sich wenige Vorläufer der unter der Mitte ausbauchenden Gefäßformen.<sup>134</sup> Die unter der Mitte ausbauchenden Varianten der römerzeitlichen Krüge mit uneglierter Oberfläche erschienen schon im 2.–3. Jahrhundert.<sup>135</sup> Von ihrer Form weicht mit der größeren Verengung des Mundes und der großen Ausbauchung im unteren Drittel der Eisenkrug aus der spätantiken Festung Krivina/Iatrus etwas ab, der an dem ersten Drittel des 5. Jahrhunderts datiert werden kann.<sup>136</sup> Die dem Krug von Budakalász im Aufbau des Körpers ähnelnden Gefäße mit weitem Mund und Ausbauchung unterhalb der Mittellinie unterscheiden sich aber aufgrund des gerade abgeschnittenen Bodens formal von ihm.

Ein bronzenener Reliefkrug vermutlich syrischer Provenienz mit Bacchanaliendarstellung (auf einer Syrinx spielender Satyr) steht in seiner Form dem Krug von Budakalász sehr nahe.<sup>137</sup> (Abb. 32,1)



<sup>134</sup> RADNÓTI 1938, Taf. XIV/Typ 78, 81 und Taf. XLIV/1, 2, 6, Taf. XLII/1, 4, 8; Taf. LIII/3; LEIBUNGUT 1976, 101, Nr. 121. Ähnliche Gefäße waren zwar auch schon aus dem 2.–3. Jh. im Gebiet der Freien Germania bekannt (RADDATZ 1976, Taf. 2), aber bis heute ist noch unbekannt, ob ihre Form mit der Entstehung der spätrömischen Gefäßformen in Beziehung gesetzt werden kann. Die Exemplare aus der frühen Kaiserzeit verengen sich allerdings beim Fuß stark, wodurch das Gefäß eine etwas schlankere Form erhält. Die spätantiken unten ausbauchenden Bronzegefäße haben einen gerade abgeschnittenen Boden, oft keine Henkel oder individuelle Henkellösungen.

<sup>135</sup> RADNÓTI 1938, 162–167, Taf. XIV/79, 81.

<sup>136</sup> GOMOLKA-FUCHS 1982, 163–164, Taf. 65, Nr. 485; Gudrun Gomolka-Fuchs hat das Gefäß von Iatrus mit pannonischen Gefäßen des 2.–3. Jh. verglichen, von deren Formen sich das Gefäß von Iatrus erheblich unterscheidet. Irreführend ist auch Maria Castoldis Datierung an den Beginn des 5. Jahrhunderts, weil der Krug aufgrund der Schicht datiert wird, in der er gefunden wurde (Periode C, 408–430 n. Chr.). CASTOLDI 1995, 28, Fig. 5.

<sup>137</sup> SCHULZE-DÖRRLAMM 1994, 653–654, Abb. 92.

Beide Gefäße haben einen relativ weiten Mund und auskragenden Rand, die auffallende Parallelität ist aber der unter der Mittellinie ausbauchende Gefäßkörper, den bei beiden eine starke Verengung vom Fuß trennt. Bei beiden gleichen sich der ausbiegende runde Fuß sowie die Form und Art der Befestigung des Henkels. Am syrischen Krug läuft zwischen Hals und Körper ein konkaver Bogen um, wie bei der Silberoinochoe im Louvre, der aber am Krug von Budakalász völlig fehlt. Die gesamte Fläche des syrischen Kruges beherrscht der Hauptfries, den am Hals und ganz unten je ein schmaler Pflanzen- bzw. Tierfries begrenzen. Der syrische Krug ist aus Folie, in dem die Figuren als Relief gestaltet wurden,<sup>138</sup> und sein Henkel ragt, wie allgemein bei der Mehrheit der Gefäße des 4. Jahrhunderts, nicht über den Gefäßmund hinaus.<sup>139</sup>

Aus dem 5. Jahrhundert sind von mediterranen und europäischen Fundorten mehrere unten bauchige Gefäße bekannt, die häufig Nachahmungen zeitgleicher Silbergefäße sind und deshalb teilweise der in der Silbertoreutik festzustellenden Umgestaltung und Entwicklung folgen oder in organischer Verbindung mit anderen kaiserzeitlichen Silber- oder Bronzegefäßtypen stehen. Als Nachahmung der schlanken Blechgefäße des 4.–5. Jahrhunderts sind die Bronzekrüge von Mola di Monte Gelato (Etrurien)<sup>140</sup> und Canzo (Como)<sup>141</sup> zu betrachten, deren Hauptcharakteristikum ist, dass der Nodus am Hals und/oder unten am Körper fehlt und die Ausbauchung am Gefäßkörper immer mehr zunimmt, nach unten wandert, aber der Hals eng bleibt. In dieser Hinsicht kann das Gefäß von Canzo als Übergangsform gelten, weil es durch die Ausbauchung jene Eleganz des Strongschen Typ „a“ verliert, die dem von Mola di Monte Gelato noch eigen ist.<sup>142</sup>



Abb. 32

1. Reliefkrug mit Bacchanaliendarstellung, 4. Jh., Syrien, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz;  
2. Gegossener Buntmetallkrug, 5.–6. Jh., Nordafrika, Nationalmuseum von Bardo, Tunis; 3. Die „Magierkanne“ in Bonn, 7. Jh., Ostmediterraneum, Franz Joseph Dölger Institut zur Erforschung der Spätantike der Universität Bonn; 4. Blechkanne, 8. Jh., Samos

<sup>138</sup> Ich danke Frau Dr. Mechthild Schulze-Dörflamm, dass ich 1999 den Krug in der Sammlung des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz studieren durfte, sowie für das übersandte Photo des Kruges.

<sup>139</sup> CASTOLDI 1989, 43–44, 61–81; FALLICO 1967, 94, Fig. 10, Fig. 16.

<sup>140</sup> ALLASON-JONES 1997, 244–245, Fig. 170, 171:15 (H: 261 mm).

<sup>141</sup> CASTOLDI 1995, 25, Fig. 2.

<sup>142</sup> Bei der Untersuchung des Verwandtschaftskreises des Kruges von Mola di Monte Gelato wurde auch die Möglichkeit der Existenz einer mittellitalischen Werkstatt erwogen: ALLASON-JONES 1997, 244.



Die weitere Richtung der Veränderungen zeigen zwei gut datierbare Gefäße aus dem Ende des 5. Jahrhunderts und Anfang des 6. Jahrhunderts (Gräberfeld von Krefeld-Gellep Grab 1782, Gräberfeld von Lavoye Grab 307, Meuse)<sup>143</sup> bei denen der Hals noch schmal ist wie beim Tuniser Gefäß, wogegen sie sich am niedrigen Fuß wie bei der Form des Budakalász-Gefäßes schon stärker verbreitern.<sup>144</sup> Die flache Fußgestaltung wird im 5. Jahrhundert immer typischer für die Silber- und Bronzegefäße, wie sich an dem Musen darstellenden Berliner Krug sehen lässt, der die Form des Silberkruges von Water Newton imitiert.<sup>145</sup> Die Krüge von Krefeld und Lavoye (H: 17,5 cm) aus dem 5. Jahrhundert haben wegen des engen Halses und der sich etwas verbreiternden, schlanken Form eindeutig eine Beziehung zu den hohen Krügen der Silbertorontik des 4.–5. Jahrhunderts und zeigen damit gut den Umgestaltungsprozess und bilden ein Verbindungsglied hin zu den Formen der mediterranen Buntmetallgefäße des 6. Jahrhunderts.

In seinen Proportionen steht das beim sizilianischen Plemmyrion im Meer gefundene Gefäß noch den schlankeren Bronzegefäßen des 5. Jahrhunderts nahe.<sup>146</sup> Dieser Blechkrug ist als unmittelbarer Vorläufer der Form der im 6. Jahrhundert verbreiteten gegossenen (früher „koptisch“ genannten) Buntmetallkrüge zu betrachten, ihnen gegenüber sind seine Proportionen gestreckt, aber sein engerer Hals bewahrt eher noch die Traditionen des 5. Jahrhunderts. Unter den Blechkrügen ist das Exemplar von Plemmyrion eine nahe Parallele des Gefäßes von Budakalász. Ähnliche Blechkrüge sind aus dem 6. Jahrhundert kaum bekannt und wurden vielleicht gerade wegen der Verbreitung der gegossenen byzantinischen Krüge ähnlicher Form verdrängt.

Im 7. Jahrhundert folgt der Tradition des Kruges von Budakalász die Bonner „Magierkanne“<sup>147</sup> (Abb. 32,3), deren Fuß heute unbekannt ist und entweder dem Krug von Budakalász oder dem Krug mit liturgischer Inschrift in Berlin<sup>148</sup> geähnelt haben kann. Der Silberkrug aus dem Schatz von Vrap zeigt, dass sich im 7. Jahrhundert die größte Weite noch weiter unten, fast am untersten Viertel des Gefäßkörpers befinden konnte. (Abb. 33,1) In Korinth fand sich auch eine Blechvariante dieses unten stark ausbauchenden Kruges,<sup>149</sup> von welcher man vielleicht ein Weiterleben im 8. Jahrhundert gerade bei Kanne 2 des Schatzes von Nagyszentmiklós/Sännicolau Mare awarischer Herkunft erkennen kann.<sup>150</sup> Neuere Forschungen weisen nämlich darauf hin, dass der byzantinische, sasanidische und auch andere orientalische Elemente vereinende, unten stark ausbauchende Goldkrug Nr. 2 des Schatzes von Nagyszentmiklós/Sännicolau Mare awarischer Herkunft im 8. Jahrhundert entstand.<sup>151</sup>

Das Messinggefäß von Samos mit Schulter und Oinochoe-Ausguss, das Ernst Buschor ins 8. und Josef Engemann ohne gründlichere Argumentation eher ins 7. Jahrhundert datierten, folgt nicht der Formtradition der unten bauchigen Krüge.<sup>152</sup> (Abb. 32,4) Aber wir kennen auch von dieser Form mit Schulter Vorläufer des 4. und 5. Jahrhunderts (Mailand<sup>153</sup>, Berlin<sup>154</sup>,

<sup>143</sup> JOFFROY 1974, 129–130, Pl. 31,11.

<sup>144</sup> PIRLING 1974, 116–117, Taf. 50,3a, b; 136. Nach neueren Forschungsergebnissen ist der Fundkomplex von Krefeld ins beginnende 6. Jh. (510–520/30) zu datieren, was mit der Krugform besser harmonisiert.

<sup>145</sup> ENGEMANN 1984, 128, Taf. 10d.

<sup>146</sup> FALLICO 1967, 94, Fig. 10, Fig. 16.

<sup>147</sup> GORECKI 1998, 325–341; Der Krug stammt aus dem östlichen Mittelmeerraum und wurde aus bleihaltigen Messing gegossen.

<sup>148</sup> NAUMENKO–BEZUGLOV 1996, 255 Fig. 2.

<sup>149</sup> DAVIDSON 1952, Pl. 51, Nr. 556.

<sup>150</sup> Auf die Beziehung des Vrap-Gefäßes und der Goldkrüge des Schatzes von Nagyszentmiklós/Sännicolau Mare hatte schon Josef Strzygowski hingewiesen. STRZYGOWSKI 1917, 20–21; GARAM 2002a, 16–18, Nr. 2; BÁLINT 2010, 274–298.

<sup>151</sup> Auch beim Krug Nr. 7 des Schatzes von Nagyszentmiklós/Sännicolau Mare ist eine direkte Beziehung zur frühbyzantinischen Kunst nachzuweisen, weil sein diskusartiger Querschnitt mit dem des Jerusalemer Achilles-Krug (550–650) übereinstimmt; HENGEL 1982; GARAM 2002a, 64, Abb. 3/3; BÁLINT 2010, 465–483.

<sup>152</sup> Josef Engemann hat den Bonner Magier-Krug aus formalen und stilistischen Gründen ins 7. Jh. datiert und gegen die Ansicht Ernst Buschors, der eher die Datierung ins 8. Jahrhundert annahm, den im München liegenden Krug mit Darstellungen des Samoser Herkules ebenfalls ins 7. Jh., an dessen Ende, gesetzt. ENGEMANN 1984, 127–129.

<sup>153</sup> CASTOLDI 1989, Fig. 6, 9, 20–22, Nr. 16, 17, 26.

<sup>154</sup> ENGEMANN 1984, 128, Taf. 10d.

Italien<sup>155</sup>) und finden sie auch zwischen den mediterranen gegossenen Bronzegefäßen guter Qualität des 6.–7. Jahrhunderts (Werner Typ B: Prepotto/Triest<sup>156</sup>, Pupput/Tunesien<sup>157</sup>), und die Form kommt auch bei den sasanidischen Bronzegefäßen vor.<sup>158</sup> Das auf etwa 650 datierte Gefäß von Oberbaar zeigt, dass die Form und Fußgestaltung des Gefäßes von Samos im 7. Jahrhundert nicht grundsätzlich fremd ist.<sup>159</sup>

Das Gefäß von Samos kann aber auf Grund von nachdrücklicheren Argumenten als seiner Form zu den Zeugnissen des 7. Jahrhunderts gerechnet werden, denn auch die Oberfläche dieses Gefäßes war in Friese mit Tierdarstellungen geteilt, die an die Traditionen des 5.–6. Jahrhunderts erinnern, und der Hauptfries zeigt eine mythologische Herakles-Szene. Weniger die Gefäßform, sondern eher der Oinochoe-Ausgussmund verbindet den Krug mit dem Krug Nr. 6 des Schatzes von Nagyszentmiklós/Sânnicolau Mare, der ebenfalls im 8. Jahrhundert gefertigt worden sein kann.<sup>160</sup>

Die im 6.–7. Jahrhundert entstandene Form der unten ausbauchenden Gefäße aus Buntmetallblech findet sich mit geringerer Modifizierung auch bei den byzantinischen liturgischen Gefäßen des 8.–10. Jahrhunderts (Djerdap<sup>161</sup>, Korinth<sup>162</sup>, Krug mit liturgischer Inschrift in Berlin<sup>163</sup> (Abb. 33,2). Bei diesen Gefäßen bleiben auch weiter der breite Mund und Hals und die Verbreiterung tief am Körper, unter der Mittellinie in der Höhe des unteren Drittels. Ein weiterer Beleg der hypothetischen Beziehung dieser Krüge des 8.–10. Jahrhunderts ist z. B. die Fußgestaltung des Silberkruges von Podgornenskij, Gräberfeld IV, Kurgan 14, die völlig mit der Fußform der Krüge von Djerdap und Berlin übereinstimmt und darüber hinaus im Falle des Gefäßes von Djerdap auch die Tierfigur auf dem Henkel zu finden ist.<sup>164</sup>



Abb. 33

1. Silberkanne aus dem Schatzfund in Vrap, Albanien, 7. Jh., Metropolitan Museum of Art, New York;

2. Buntmetallkrug mit liturgischer Inschrift, 9. Jh.,

Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

<sup>155</sup> CASTOLDI 1993, 133–140, Fig. 1–7.

<sup>156</sup> Cividale-Prepotto: WERNER 1938, Taf. 27,3; CARRETTA 1982, Tav. 9,1.

<sup>157</sup> BARATTE 1998, 75–76, Fig. 2.

<sup>158</sup> KATALOG BRUXELLES 1993, 254–255, Nr. 102–103.

<sup>159</sup> Die etwas provinzielle Ausführung des Gefäßes von Oberbaar kann zwar die Eingliederung erschweren, zeigt aber das Weiterleben der Form mit Schulter. TRIER 1992, 277–298.

<sup>160</sup> GARAM 2002a, 23, Nr. 6; BÁLINT 2010, 457–464.

<sup>161</sup> Der Krug fand sich in einer Schicht aus dem 9. Jh. bei einer Ausgrabung: MARJANOVIĆ-VUJOVIĆ 1987, 137–142, Fig. 2,4,5.

<sup>162</sup> DAVIDSON 1952, Pl. 51, Nr. 557.

<sup>163</sup> SEVRUGIAN 1992.

<sup>164</sup> NAUMENKO-BEZUGLOV 1996, 255, Fig. 2.

## GEGOSSENE KRÜGE

Unter den spätantiken und frühmittelalterlichen Metallgefäßen ist von der Form her gesehen die Beziehung des Kruges von Budakalász zu den byzantinisch-mediterranen (früher koptischen) gegossenen Bronzekrügen des 6.–7. Jahrhunderts am engsten.<sup>165</sup> Aufbau, Proportionen, Fußgestaltung und Henkelform stimmen völlig überein. Besondere Aufmerksamkeit verdient, dass die Wand dieser Krüge im allgemeinen ebenso in zwei Friese gegliedert ist wie beim Krug von Budakalász. Diese Fundgruppe beschäftigt die Forschung seit langem, aber mit ihrer Beziehung zur spätantiken Toreutik hat man sich mit Ausnahme kurzer Verweise<sup>166</sup> detailliert nie befasst, obwohl Fritz Volbach schon 1933 diese Gefäße für byzantinisch-pontische Erzeugnisse hielt.<sup>167</sup> Angesichts der sehr engen Formbeziehung der mediterranen Bronzekrüge zum Krug von Budakalász beschäftige ich mich mit der Herkunft, Verbreitung und Datierung dieser Gefäßgruppe detaillierter und versuche sie in den komplizierten Entwicklungsprozess der spätantiken Toreutik einzuordnen.

Seit Joachim Werners Zusammenfassung von 1938 fungierten die Krüge dieser Fundgruppe (Typ A2) als aus Ägypten stammende, „koptische Bronzegefäße“ in der Fachliteratur,<sup>168</sup> und er glaubte auch, Alexandrien als Werkstatt identifizieren zu können.<sup>169</sup> Außerdem hat Joachim Werner selbst die Aufmerksamkeit auf eine italische Gruppe der „koptischen Bronzegefäße“ gelenkt, woraufhin später in der Forschung auch die mögliche italische Herkunft erwogen wurde,<sup>170</sup> während andere mehr für die balkanische Herkunft plädiert.<sup>171</sup> 1979 hat Hermann Dannheimer, Fritz Volbachs Ansicht aufgreifend, vor allem aufgrund von Motivanalysen und Metallmaterialuntersuchungen die Werkstatt der Metallgefäße nach Konstantinopel verlegt, in die Hauptstadt des Byzantinischen Reiches, weil seiner Meinung nach die pflanzlichen und figuralen Motive der Darstellungen dem Motivschatz der kleinasiatischen Gefäße näherstehen als dem der ägyptischen.<sup>172</sup> Er verwies auf die enge Verbindung der bronzenen Griffschalen und der byzantinischen Silbertrullae und auf den nachweislich kontinuierlichen Gebrauch dieser Gefäßform im kleinasiatischen Raum.<sup>173</sup> Hermann Dannheimers Hauptargument war, dass der Zinkgehalt der Gefäße aus den merowingischen Reihengräberfeldern, deren Form mit der der ägyptischen Parallelen völlig übereinstimmt, erheblich geringer als bei den letzteren ist. Deshalb nahm er an, dass sie aus verschiedenen Werkstätten kamen. Damit war bewiesen, dass diese Gefäße nicht aus einem Zentrum stammten und eventuell mit mehreren, vielleicht sogar voneinander weit entfernten Werkstätten zu rechnen ist.<sup>174</sup>

Diese Hypothese wurde auch durch die Aufarbeitung der italischen gegossenen Buntmetallgefäße gestützt. Maria Carmela Carretta nannte die Bezeichnung „koptische Bronzegefäße“ mit Bestimmtheit falsch und setzte wie Hermann Dannheimer mehrere Werkstätten im Byzantinischen Reich voraus.<sup>175</sup> Auch die spanische Forschung äußert sich differenzierter, wenn sie annahm, dass durch Nachahmung ostmediterraner Importexemplare die selbständige iberische Herstellung von Buntmetallgefäßen entstand. Ein vorzüglicher Beweis der Tätigkeit dortiger Meister ist ein Krug mit der Aufschrift *RICCILA FECIT* (Astudillo, Prov. Palencia), die auf

<sup>165</sup> Kaiserzeitliche Vorläufer der unter der Mittellinie ausbauchenden Krüge mit weitem Mund und Hals finden sich nicht, da ähnlich bauchige Gefäße zwar im Mittelmeerraum verbreitet waren, aber im allgemeinen einen engen Hals hatten. GORECKI 1994, 173–182.

<sup>166</sup> GORECKI 1998, 335.

<sup>167</sup> VOLBACH 1933, 42–47.

<sup>168</sup> WERNER 1938, 74–86; WERZ 2005.

<sup>169</sup> WERNER 1943, 9; WERNER 1961, 307–346; WERNER 1955, 354.

<sup>170</sup> WERNER 1938, 80 f.; aufgrund der vielen Vorkommen nahmen norditalische Herkunft an: GUYAN 1966, 36–51; DE PALOL SALELLAS 1950.

<sup>171</sup> SCHWARTZ 1958, 129–133.

<sup>172</sup> DANNHEIMER 1979, 130.

<sup>173</sup> DANNHEIMER 1979, 130; über die römischen Vorläufer der Trullae s. MUNDELL MANGO 1997, 83–92.

<sup>174</sup> Das schließt nicht aus, dass auch in Ägypten Bronze- und Kupfergefäße gefertigt wurden. Helmut Roth stützt durch überzeugende schriftliche Quellen, dass im 6. und 7. Jh. in Alexandrien Messingverarbeiter (*auricalcei*) und Bronzegefäßhersteller (*calcomaturgi*) tätig waren: ROTH 1978, 495–503; ROTH 1980, 156–161; die ägyptische Theorie hat auch weiterhin Anhänger: Dieser Ansicht schließt sich auch Herbert Bruce-Mitford an: BRUCE-MITFORD 1983, 41.

<sup>175</sup> CARRETTA 1982, 16.



einen Meister westgotischer Herkunft hinweist.<sup>176</sup> Bei einem neuen Fund von Bardouville in Frankreich (Dép. Seine-Maritime) schloss Patrick Périn wegen des hohen Blei- und niedrigen Zinkgehaltes die Möglichkeit ägyptischer Herstellung aus und argumentierte für byzantinisch-italische Herkunft.<sup>177</sup> In Kenntnis all dessen verwendet Markus Trier den Terminus „koptisches Bronzegefäß“ nur noch zur Identifizierung und schlägt für die Gefäßgruppe zur besseren Bezeichnung der Herkunft treffender die Benennung „byzantinisch-mediterran“ vor.<sup>178</sup>



Abb. 34

Spätantik-frühbyzantinische gegossene Bronzekannen in Westeuropa: 1. Bardouville, 6.–7. Jh., Frankreich, Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime, Rouen; 2. Ithenheim, 7. Jh., Musée archéologique de Strasbourg; 3. Pfahlheim, 7. Jh., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; 4. Montale-Pistoia, 7. Jh., Palazzo dei Musei, Museo Archeologico Etnologico, Modena, Italien

Die nicht von Nebengleisen freie Forschungsgeschichte der Bronzegefäße des 6.–7. Jahrhunderts brachte schließlich ein bei weitem nicht überraschendes Ergebnis, als die Forschung nach über einem halben Jahrhundert wieder zum Ausgangspunkt zurückkehrte, zu Fritz Volbachs Meinung von 1933, der Hypothese von der mediterran-byzantinischen Herkunft. Die neueste monografische Aufarbeitung der mediterranen Buntmetallgefäße hat Kirsten Werz in ihrer an der Universität Frankfurt verfassten Dissertation vorgenommen.<sup>179</sup> In ihrer typologischen Einteilung findet sich das gesamte mediterrane Repertoire, auch solche Gefäße, die gar nicht nach Europa gelangten, aber ihr Katalog ist gerade bezüglich der mediterranen Gefäße nicht vollständig.

Die gegossenen mediterranen Bronzekrüge erschienen in den Gräbern der Vornehmen Europas erst am Ende des 6. Jahrhunderts und verbreiteten sich in größerer Zahl im 7. Jahrhundert,<sup>180</sup> ihre Herstellung im Südteil des Mediterraneums hat aber vermutlich schon früher begonnen.<sup>181</sup> Das unterstützt auch der Krug von unbekanntem Fundort im Musée Bardo von Tunis, der mit seiner starken unteren Ausbauchung und dem über den Rand ragenden Henkel als direkter Vorgänger der aus dem 6.–7. Jahrhundert bekannten mediterranen Buntmetallgefäße zu betrachten ist.<sup>182</sup> (Abb. 32,2) Der Krug von Tunis ist unverziert und erinnert mit seinem

<sup>176</sup> DE PALOL SALELLAS–RIPOLL 1989, 259–264.

<sup>177</sup> PÉRIN 1992, 35–50; PÉRIN 1995, 85–97.

<sup>178</sup> TRIER 1992, 285.

<sup>179</sup> WERZ 2005.

<sup>180</sup> WERZ 2005; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 250–253; DRAUSCHKE 2011, 125–135.

<sup>181</sup> MUNDELL MANGO 2009, 230–236.

<sup>182</sup> Das Gefäß kenne ich dank der Freundlichkeit Herrn Dr. Joachim Goreckis (Frankfurt a. M.), der mir mitteilte, dass er eine Datierung der Form ins 5. Jh. für möglich hält. Diese Datierung ist aber in Unkenntnis der Fundumstände des Kruges, aufgrund bloßer Formeigenheiten anzunehmen.

engen Hals und der weniger plumpen Form an die ebenfalls auf niedrigem Fuß stehenden Silbergefäße des 4.–5. Jahrhunderts. Wenn man am Krug von Tunis die Verbreiterung von Hals und Körper erhöht, erhält man die Form des Kruges von Budakalász.



Abb. 35

Spätantik-frühbyzantinische gegossene Bronzekannen in Italien:

1. Nocera Umbra Grab 17, 7. Jh., Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, Rom;
2. Montale-Pistoia, 7. Jh., Palazzo dei Musei, Museo Archeologico Etnologico, Modena

Die häufigsten unter den mediterranen Bronzegefäßen im 6.–7. Jahrhundert sind die weitmundigen, bauchigen Typen, wie es sich auch an sämtlichen früher „koptisch“ genannten, in Westeuropa gefundenen mediterranen Gefäßen zeigt.<sup>183</sup> Jüngst hat Kirsten Werz diese zum Typ „Krugform 1“ gezählt, und unter den Exemplaren finden sich die Formparallelen des Kruges von Budakalász (Rheinland [Bonn?])<sup>184</sup>, Pfahlheim Grab 4/1891<sup>185</sup> (Abb. 34,3), Oberbaar<sup>186</sup>, Ittenheim<sup>187</sup> (Abb. 34,2), Wjelsryp<sup>188</sup>, Salona<sup>189</sup>, Nocera Umbra Grab 17<sup>190</sup> (Abb. 35,1), Montale-Pistoia<sup>191</sup> (Abb. 34,4, 35,2), Spanien<sup>192</sup>, Ammersee-Gegend<sup>193</sup>, El Bahnasa<sup>194</sup>, Giseh<sup>195</sup>).

Abb. 36 ►

Synoptische Darstellung der Formentwicklung mediterraner, spätantik-frühbyzantinischer Metallkrüge

<sup>183</sup> Nicht betroffen von dieser Formveränderung, die vermutlich auf ostmediterranen Einfluss zurückzuführen ist, ist das sich in isolierter Umgebung weiterentwickelnde spanische Fundmaterial, weil es der Form der schlanken Silbergefäße des 4.–5. Jh. auch im 7. Jh. folgt.

<sup>184</sup> ERDMANN 1938–39, 255, Taf. 43; WERNER 1938, 74–86, Taf. 27,4.

<sup>185</sup> WERNER 1938, 86, Taf. 27,4.

<sup>186</sup> TRIER 1992, 281, Abb. 4.

<sup>187</sup> WERNER 1938, 86 Taf. 28,2.

<sup>188</sup> BOELES 1951, 334, Abb. 66.

<sup>189</sup> WERNER 1954–57, 115–125, Taf. VIII,1–2.

<sup>190</sup> CARRETTA 1982, Tav. 8,3; RUPP 1996, Tav. 14.





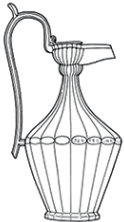

























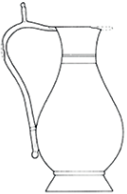




























<sup>191</sup> WERNER 1954–57, 125, Liste 1: A 2.11.

<sup>192</sup> DE PALOL SALELLAS 1950, Taf. 19.

<sup>193</sup> DANNHEIMER 1979, 131, Nr. 3, Taf. 17,1.

<sup>194</sup> DANNHEIMER 1979, 131, Nr. 9, Taf. 15,1.

<sup>195</sup> WULF 1909, 216, Nr. 1039, Taf. LI.s.

	SILBER (BLECH)	BRONZE/MESSING (BLECH)	BRONZE/MESSING (GUSS)	GOLD
4.Jh.	 STRONG a  STRONG c  STRONG b  AQUINCUM  ESQUILINUS  WATER NEWTON  ENTRAINS  LOUVRE  SISCIA	 IATRUS-KRIVINA  SYRIEN		 PIETROASELE
4-5.Jh.	 TÄUTENI-BIHOR  TÄUTENI-BIHOR  ORUŽEJNAJA PALATA MOSKAU  ŽIGAJLOVKA  TRAPRAIN LAW  BRITISH MUSEUM  ROMANA-CASA DEI VALERII  QUSTUL  APAHIDA	 LAVOYE  KREFELD-GELLEP	 BARDO MUSEUM TUNIS	
5.Jh.	 TÄUTENI-BIHOR  AECLANUM  ROM  ALBANI-Sg. VATIKAN	 MOLA  CANZO  PLEMMYRION	 BUDAKALÁSZ	
6.Jh.	 KONSTANTINOPEL  'CLEVELAND'  ABEGG-ST.  ABEGG-ST.  MALA PEREŠĆEPINA  ABEGG-ST.  VATIKAN	 HISPANIA  HISPANIA	 'BONN'  MONTALE  NOCERA UMBRA	
7.Jh.	 ACHILLEUS-KANNE JERUSALEM  VRAP  PODGORNENSKIJ MOGILNIK  VATIKAN	 HERAKLES-KANNE SAMOS  KORINTH  KORINTH  MAGIER-KANNE 'BONN'	 EICHLOCH  PFALHEIM	 NAGYSZENTMIKLÓS
8.Jh.		 'BERLIN'  DIERDAP		 NAGYSZENTMIKLÓS
9.Jh.	 0 30 cm			



Der Krug aus Montale ist von seinen Proportionen her ein Pendant des Budakalász-Kruges, sein Mund und Hals sind ebenso weit, sein Bauch wölbt sich mit gleichmäßigem Bogen unterhalb der Mittellinie, und er verengt sich ebenso sehr über dem niedrigen Fuß. In der Mitte wird er durch zwei gedrehte Streifen geteilt, doch ist er unverziert. (Abb. 34,4, 35,2) Demgegenüber unterscheidet sich die kugelige Gestaltung des Kruges von Nocera Umbra von der des Budakalász-Kruges, aber die Teilung in zwei Friese stimmt überein. Aufgrund der Beigaben ist das Gefäß von Montale ins letzte Drittel des 6. Jahrhunderts<sup>196</sup> und das aus Grab 17 des Gräberfeldes von Nocera Umbra auf die Wende 6./7. Jahrhundert zu datieren.<sup>197</sup> (Abb. 34,1) Von der Form her stehen dem Krug von Budakalász die aus Salona an der Adria stammenden zwei unverzierten, unten ausbauchenden Buntmetallgefäße ohne Henkel nahe.<sup>198</sup>

Ähnlich geformte Gefäße kommen im 7. Jahrhundert in den von Franken, Alamannen und Baiern bewohnten Gebieten vor. Den aufgrund der Begleitfunde um 600 zu datierenden Ittenheimer (Dép. Bas-Rhin) Krug verknüpfen mit dem von Budakalász nicht nur die fast identische Gestalt, sondern auch seine gravierten Akanthusmotive und die Henkelform.<sup>199</sup> Den ebenfalls mit dem von Budakalász in der Form übereinstimmenden Krug aus Grab 4/1891 von Pfahlheim zierte mediterrane geometrische und Pflanzenornamentik, die Fundumstände datieren ihn an den Anfang des 7. Jahrhunderts.<sup>200</sup> Die spätere Datierung des mit mediterranem Punzenmuster verzierten Kruges von Oberbaar wird durch die darauf befindliche Inschrift, die Gräberfelddatierung und auch die Formbeziehung zum Krug von Samos gestützt.<sup>201</sup>

Der Krug von Budakalász ist also von seiner Form her ein gut mit dem häufigsten Typ der byzantinisch-mediterranen gegossenen Buntmetallgefäße zu verbindendes, aber mit ihnen qualitativ nicht gleiches Werk. Die künstlerischen Reliefs des Jagdszenenkruges von Budakalász machen ihn einzigartig, wobei seine Grundgestalt dem Zeitgeschmack folgt. Die unverzierten oder mit einfacher Gravur verzierten Buntmetallkrüge waren mediterrane Massenartikel, die gemäß neuerer Forschungen in mehreren Werkstattzentren des Mediterraneums gefertigt wurden (Italien, Kleinasien, Balkan, Ägypten, Iberien, Sardinien) und durch den Fernhandel auch an entfernte Punkte Europas gelangten.<sup>202</sup> (Abb. 36)

Aufgrund der Grabbeigaben kam der Krug von Budakalász in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts in die Erde (*terminus ante quem*) und wird unter Berücksichtigung der angeführten Formparallelen und seiner starken Abgenutztheit weit früher, am Anfang des 6. Jahrhunderts, entstanden und deshalb entweder ein Vorbild der Form oder ein qualitativ höherstehender damaliger Gefährte der unverzierten oder gravierten mediterranen, byzantinischen gegossenen Massenwaren sein.

<sup>196</sup> CARRETTA 1982, 22, Tav. 8.1; zur Datierung des Fundkomplexes neuerdings: GELICHI 1989, 562–563, Fig. 494, 496 (559–569); TRIER 1992, 286–287.

<sup>197</sup> PARIBENI 1918, 137–352; CARRETTA 1982, 22, Tav. 8.3; RUPP 1996, 23–39.

<sup>198</sup> WERNER 1954–57, 115–125.

<sup>199</sup> WERNER 1943, 6–10, Abb. 1; Dasselbe in der Mitte nachdrücklich geäderte Akanthusmotiv aus abgerundeten Gliedern war auch in die Griffschale neben dem Krug des Ittenheimer Fundensembles graviert. Die Reihe der aus dem Ostmediterraneum stammenden Parallelen können wir mit der Griffschale von Güttingen ergänzen, in die der Verzierung des Kruges von Budakalász ähnliche, paarweise Jagdszenen graviert waren. GARSCHA 1933, 36–42, Abb. 1–5.

<sup>200</sup> VEECK 1931, 164–165, Taf. 79; WERNER 1943, 6–10, Abb. 2.

<sup>201</sup> TRIER 1992, 281, Abb. 4; zur Datierung S. 287–290; ein Gefäß mit ähnlicher Schulter: KISS 2001, 153, Taf. 135.

<sup>202</sup> WERNER 1961; MUNDELL MANGO 2009, 230–236; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010; DRAUSCHKE 2011, 125–135; VIDA 2010, 363–382.

## DER HENKEL

Besondere Beachtung verdienen die Formvorgänger des über den Rand aufragenden Henkels am Krug von Budakalász. Die klassisch antike Tradition dieser Henkelgestaltung ist in erster Linie für die Oinochoen bezeichnend und existiert bei diesem Gefäßtyp auch in der römischen Kaiserzeit unverändert weiter. Jedoch biegt sich bei den Oinochoen der über den Rand hinausragende Henkel niemals über die größte Weite des Gefäßes aus. Mit dieser Gesetzmäßigkeit bricht die Toreutik der Spätantike. Auf den frühkaiserzeitlichen Silbergefäßen ragte der nach oben gebogene Henkel zumeist nicht über den Rand hinaus,<sup>203</sup> das erfolgt erst beim Strongschen Typ „b“ aus dem 4.–5. Jahrhundert. Der Henkel der Silbergefäße von Kerč (Paris)<sup>204</sup> und aus Syrien (Berlin)<sup>205</sup> und der *amula* aus dem Vatikan<sup>206</sup> biegt sich nicht über die Hälfte der größten Gefäßweite hinaus.

Die Henkel der Berliner *amula* und des Budakalász-Kruges biegen sich dagegen stark aus und geben dem Gefäß ein völlig anderes Aussehen. Größere Beachtung verdient der blattähnliche Rhombus auf dem aufragend gebogenen Henkel, auf dem eine Kugel befestigt ist. Auf dem syrischen Krug (Berlin)<sup>207</sup> befinden sich drei Kugeln. (Abb. 28,2), Das sich auf dem Henkelbogen öffnende Blatt schmiegt sich dem Henkel völlig an, unter seinem aufgebogenen Ende wird ein Pflanzenmuster sichtbar. Die Frühphase dieses über den Gefäßrand aufragenden Henkels lässt sich gut an den Buntmetallgefäßen des 4.–5. Jahrhunderts (z. B. Mailand<sup>208</sup>) beobachten. Der aufragende Henkel des Kruges von Budakalász ist bei den mediterranen Bronze- und Kupfergefäßen im 5.–6. Jahrhundert (Naher Osten, Kleinasien) allgemein üblich.<sup>209</sup>

## ZUSAMMENFASSUNG

Der an den Beginn des 6. Jahrhunderts datierbare Krug von Budakalász gehört zu jener Gruppe spätantiker Gefäße, die betont mit den Formtraditionen des 4.–5. Jahrhunderts brechen. Während die in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts datierbare unten ausbauchende Krugform die Elemente der Formänderungen der spätantiken Buntmetallgefäße summiert und teilweise bestimmende Elemente dem Formarsenal der damaligen Toreutik entnimmt, bedeutet sie in ihrer Erscheinung in Wirklichkeit den Wendepunkt von der spätrömischen zur frühbyzantinischen Metallgefäßkunst. Den Krug von Budakalász erheben die Form und seine plastischen Reliefs zu einem singulären Kunstwerk, das von den ästhetischen Erwartungen und dem gesellschaftlichen Hintergrund her mit der Tätigkeit maßgeblicher Werkstätten in Beziehung zu setzen ist.

Diese aus dem Mediterraneum stammende Krugform (Werk Krugform 1) entstand in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, und ihre Innovativität zeigt sich darin, dass sie später im 7.–8. Jahrhundert die Form sowohl der Silber- als auch der Buntmetallgefäße bestimmt hat und man sie sogar unter den byzantinischen liturgischen Krügen des 9.–10. Jahrhunderts wiederfinden und typologisch gesehen ihren Einfluss ganz bis zu den gotischen Krügen verfolgen kann.<sup>210</sup>

<sup>203</sup> STRONG 1966; KATALOG BALTIMORE 1947; Chaourse, Entrains: BARATTE 1984b, 88, Abb. 23; BARKÓCZI 1968, 85, Abb. 6,1, 100, Taf. VI,1.

<sup>204</sup> KATALOG LONDON 1977, Nr. 104.

<sup>205</sup> STRONG 1966, 56.a.

<sup>206</sup> VOLBACH 1958, 121.

<sup>207</sup> STRONG 1966, 56.a.

<sup>208</sup> CASTOLDI 1989, Fig. 6, 9, 20–22, Nr. 16, 17, 26.

<sup>209</sup> WALDBAUM 1983, Pl. 34./320, 521, 522; EFFENBERGER et al. 1978.

<sup>210</sup> Vielleicht dachte Joachim Gorecki an diese Form, als er äußerte, einige spätantike Gefäßformen seien sehr langlebig und der Einfluss mancher sei bis heute zu spüren: GORECKI 1998.

# IKONOGRAPHIE UND STIL

## FIGURALE SZENEN

Die zeitgleichen ikonographischen Analogien der Szenen des Kruges in den verschiedenen Kunstgattungen geben die künstlerische und kulturelle Umgebung an, in der der Krug in der spätantik-frühbyzantinischen Welt entstanden sein kann. Eine vergleichende Analyse der ikonographischen Parallelen kann auch dabei helfen, den Sinn dieser künstlerischen Leistung zu verstehen und wenn möglich den künstlerischen und gedanklichen Hintergrund zu enträtseln, der die Entstehung dieses Werkes inspirierte. In erster Linie suche ich mit der Aufzählung der Parallelen aus den verschiedenen Kunstgattungen eine Antwort darauf, ob die Jagdszenen mit irgendeiner mythologischen Jagdgeschichte in Zusammenhang zu bringen sind oder nur Zirkuskämpfe, eventuell Jagdabenteuer in der freien Natur darstellen.<sup>211</sup>

In der antiken Kunst werden traditionell drei Typen von Jagddarstellungen unterschieden: 1. Am verbreitetsten und traditionsreichsten ist die Vergegenwärtigung der berühmten Jagdabenteuer und -geschichten der antiken Mythologie (kalydonische Jagd, Meleagros und Atalanta, Taten des Herakles). 2. Ein anderer wichtiger Typ ist die Wiedergabe der Darstellung von Treibjagden und Tierkämpfen im Zirkus und Amphitheater, der *venatio* (*ludiaria venatio*, *spectaculum venatorium*, *ludi amphitheatrales*). Bei den Tierkämpfen zur Belustigung des Volkes kämpften speziell für diese Aufgabe ausgebildete und erprobte Jäger (*bestiarii*), die auch Preise erhielten (*auctoramentum*). 3. Der dritte Typ der Jagd ist die Darstellung der in der Spätantike häufigen, echten Jagd in freier Natur, und dazu gehören auch die Darstellungen der Jagden in kaiserlichen Wildgehegen (*saepta venatorum*, *vivarion*).<sup>212</sup>



Abb. 37

Budakalász Grab 740. Löwenjäger auf der Messingkanne (Oberer Fries, Szene III)

<sup>211</sup> Es würde den Rahmen der Studie sprengen, wollte man vom Beginn der Antike an alle diesbezüglichen Jagdmotive aufsuchen und darstellen.

Für die Analyse scheint es notwendig und ausreichend zu sein, die treffendsten und zeitlich näherliegenden römisch-kaiserzeitlichen, spätantiken und frühbyzantinischen Analogien zu behandeln. VIDA 2009b, 97–114.

<sup>212</sup> LAVIN 1963, 181–286; MUNDELL MANGO et al. 1989, 299.



In diesem Kapitel werden also die wichtigeren Vorgänger der Jagdszenen aus römischer Kaiserzeit in den verschiedenen Kunstgattungen aufgeführt und die spätantiken Parallelen genannt. In gewissen Fällen werden die ikonographischen Analogien auch auf Bilder ausgedehnt, auf denen die Stellungen von Jäger und Tier übereinstimmen, auch wenn es sich um ein anderes Tier handelt. Die auf den Friesen des Kruges angedeuteten Pflanzen und Landschaftselemente (Felsen, Höhle) weisen auf eine Jagd im freien Raum, auf Grassteppen oder in Hainen hin. Die Schöpfer der spätrömischen Jagddarstellungen fanden ungeachtet des engen Raumes die Möglichkeit, die Landschaft nachempfinden zu lassen (s. Piazza Armerina, Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega, Žigajlovka), und das ist auch zurückhaltend am Krug von Budakalász zu beobachten. Bei der ikonographischen Analyse wird danach gefragt, ob sich die Vorbilder der Szenen nachweisen lassen, ob sich irgendein Prinzip bei der Auswahl der Szenen auf dem Krug finden lässt und ob es Beziehungen zwischen den Szenen gibt.

## LÖWENJAGD, SZENE I

Die Jagd auf den Löwen, dem König der Tiere, war ein Vorrecht der antiken orientalischen und hellenistischen Herrscher, weil sie den würdevollen Löwen als Symbol ihrer Herrschaft, als ihr Wappentier, betrachteten.<sup>213</sup> (Abb. 37, 44,1) Deshalb bedeutete die Darstellung der Löwenjagd im allgemeinen weit mehr als die bildliche Vergegenwärtigung eines einfachen Jagdabenteuers, weil sie symbolische Bedeutung bekam und die Kraft, das Ansehen und die Macht der mit dem Tier kämpfenden, und siegenden Person zum Ausdruck brachte. All das kam auf den Löwenjagddarstellungen der römischen Kaiser oder den Schalen sasanidischer Könige mit Jagdszenen anschaulich zum Ausdruck, auf denen die Person des Jägers in den meisten Fällen auch mit einem bestimmten König identifiziert werden kann.<sup>214</sup>

Nach den früheren antiken orientalischen und hellenistischen Vorgängern erhielt die Löwendarstellung auch in der Kunst der römischen Kaiserzeit große Bedeutung (*virtus Augusti*)<sup>215</sup> und kam später oft auch auf den Mosaiken der byzantinischen und sogar umajjadenischen Paläste als Allegorie des Herrschers und der Macht vor.<sup>216</sup>

Die Untersuchung einiger Vorbilder der Löwenjagd römischer Kaiserzeit kann zum Verständnis der Erscheinungsformen der Löwenjagd in der spätantik-frühbyzantinischen Kunst beitragen. Diesen Umgestaltungsprozess haben in Wirklichkeit zwei Gesichtspunkte beeinflusst. In der römerzeitlichen Löwenjagddarstellung lag die Betonung in erster Linie auf der Darstellung der Person des Kaisers, die streng von alten und neuen Kunstansprüchen bestimmt wurde. Daneben brachte die Romanisierung der griechischen mythologischen Themen mit sich, dass die Darstellung der aus dem wirklichen Leben genommenen Jagdszenen, des Jagdabenteuers in freier Wildbahn, immer mehr in den Vordergrund trat.<sup>217</sup> Der als Löwenjäger auftretende Kaiser verkörpert das *exemplum virtutis*, er ist nicht mehr der mythologische Jäger, sondern der Held eines kräfteprobenden, alltäglichen echten Kampfes.<sup>218</sup> Der konkrete

<sup>213</sup> STEIER 1926; TOYNBEE 1973, 54–64.

<sup>214</sup> TREVER-LUKONIN 1987, Abb. 9, 35 (Schapur II., 310–320); HARPER 1981, 211 Pl. 10 (Silberschale aus Sari, Iran, Bastan Museum, Teheran), 212, Pl. 11a–b (Burnes-Schale), 215, Pl. 14 (Hormizd-Schale, Cleveland Museum of Art), 226, Pl. 25 (Silberschale, British Museum)

<sup>215</sup> AYMARD 1951, 393–420.

<sup>216</sup> LEVI 1947, 581; ETTINGHAUSEN 1977, 38; MUNDELL MANGO 1986, 275.

<sup>217</sup> ANDREAE 1985, 9; RAECK 1992, 24–48.

<sup>218</sup> Die Kaiser Hadrian und Commodus ließen Löwenjagdmedaillen prägen. AYMARD 1951, 526, Taf. XL; BRILLIANT 1963, 143, Fig. 3.95; auf einer Münze ist Lucius Verus bei der Wildeberjagd zu sehen: BRILLIANT 1963, 143, Fig. 3.93; MARTINI-SHERNIG 2000, 148, Abb. 9.

mythologische Kontext ist zum symbolischen Bild geworden, das die Virtus einer bestimmten Person (z. B. des Herrschers) zeigt. Dass die Demythologisierung der Jagd und der echte Kampf in den Vordergrund traten, entsprach den Beteiligten am von Kriegen und Thronstreitigkeiten erfüllten spätrömischen öffentlichen Leben mehr und war für sie besser fassbar. Die mythologische Jagd wurde also zu einer Jagd im symbolischen Sinne, die den die Unterhaltung durch Tierkämpfe im Zirkus gewohnten Römern eine aktuelle Botschaft vermittelte.<sup>219</sup> Bei dieser Sicht darf man sich nicht wundern, wenn im 4. Jahrhundert der Löwe auch zum Symbol des das irdische Leben vernichtenden Todes wurde;<sup>220</sup> das Vorkommen von Löwen auf den Sarkophagen<sup>221</sup> zeigt schön, dass der Löwe eine Rolle in der Sepulchralsymbolik spielte.<sup>222</sup>

Der Löwenjäger auf dem Krug von Budakalász ist sichtlich kein siegreicher Jäger, der den Bildformen der imperialen Jagd entspricht, er ist nicht das Symbol kaiserlicher *virtus* und *triumphus*.<sup>223</sup> In den profanen Darstellungen spiegelt diese Bedeutungsänderung die Veränderung der Stellung von Verfolger und Verfolgtem wider. Während nämlich auf den Sarkophagen mit Löwenjagd Löwe und Jäger einander im frontalen Kampf begegnen (Alexander-Sarkophag), verfolgt auf Krügen nach einer in spätantiker Zeit verbreiteten Darstellungsweise der Löwe den Jäger. Dies ist auch noch auf dem Krug von Budakalász zu erkennen, wo das dramatische Verhältnis von Verfolger und Verfolgtem durch das erschreckt zurückblickende Pferd angedeutet ist.



Abb. 38

Karnak, Ägypten, Silberschale. Ein Löwenjäger wirft seine Lanze auf den ihn verfolgenden Löwen, 4. Jh.

Photo © Jutta Tietz-Glagow, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 10175

<sup>219</sup> Häufig boten in der römischen Kaiserzeit die Totensarkophage Raum für die Darstellung der Löwenjagden und vergegenwärtigten damit die durch die *virtus* entstehende Seligkeit. Diese Kunstgattung entstand in den stadtrömischen Werkstätten aus den sog. mythologischen Jagdsarkophagen im 1. Drittel des 3. Jh. und existierte bis ins 4. Jh. Das Studium der Darstellungen auf den kaiserzeitlichen Sarkophagen, das Kennenlernen der formalen und inhaltlichen Umgestaltung der Szenen helfen bei der Deutung der verbreiteten Formen und ihrer einzelnen Momente der spätantiken Jagddarstellungen. ANDREAE 1985, 5–35; RAECK 1992, 24–70.

<sup>220</sup> TOYNBEE 1973, 65; ANDREAE 1985, 12.

<sup>221</sup> ANDREAE 1985, 8.

<sup>222</sup> TOYNBEE 1973, 60–62. Der als Löwenjäger erscheinende, den Tod besiegende Jäger entsprach der Lebensphilosophie der vornehmen Schicht der Gesellschaft, die solche verzierte Sarkophage in Auftrag gab, und zugleich hebt die Tatsache des Sieges den Jäger, nämlich den Verstorbenen, aus der wirklichen Welt heraus und vergegenwärtigt, indem der Sieg ewige Geltung erhält, die Grundstimmung der Erlösungshoffnung, die die späte Kaiserzeit durchzog. ANDREAE 1980; ANDREAE 1985, 13–14; STROSZECK 1998, 66–67.

<sup>223</sup> AYMARD 1951, 173–196, 523–560.

Aus der späten Kaiserzeit kennen wir viele ähnliche Darstellungen, aber der Grundtyp des Bildes kommt auch schon auf Terra Sigillata des 2.–3. Jahrhunderts vor (z. B. Arrabona).<sup>224</sup> Der Löwe auf dem Mittelmedaillon der Schale von Karnak aus dem 4. Jahrhundert in Berlin springt ähnlich wie in der Szene von Budakalász hinter einem Baum hervor – nur seine halbe Gestalt ist zu sehen – und setzt dem berittenen Jäger nach.<sup>225</sup> (Abb. 38) Eine ähnliche Szene findet sich auch auf einer Bronzeplatte aus dem 5. Jahrhundert im Louvre, wo der Löwe den Reiter schon fast erreicht hat, der sich mit seiner Lanze wehrt.<sup>226</sup> Mit der Szene an den Silberschale von Berthouville, weist die Löwenjagd des Budakalász Kruges eine weitere Übereinstimmung auf, dass nicht nur der Jäger, sondern auch das Pferd auf den wütenden Löwen zurückblickt.<sup>227</sup> (Abb. 39,3) Der fliehende Löwenjäger auf dem ans Ende des 4. Jahrhunderts datierten Krug von Žigajlovka hebt seine rechte Hand in die Höhe, als hielte er Schwert oder Lanze, und wehrt sich, im Sattel zurückgewandt, mit dem Schild in der Linken gegen einen ihn angreifenden Löwen.<sup>228</sup> (Abb. 39,5) Auf ähnliche Weise flieht ein Reiter mit Schild vor der Bestie auch auf einer Bronzeplatte aus dem 4. Jahrhundert mit Jagddarstellung in der Dumbarton Oaks Collection,<sup>229</sup> und ebenfalls ein Löwe greift einen Reiter mit Schwert auf einem ägyptischen Stoff der Bouvier-Sammlung an.<sup>230</sup> (Abb. 39,4; 40)

Der Löwenjagd auf dem Krug von Budakalász ikonographisch am nächsten steht die Löwenjagd auf der aus Sens stammenden Elfenbeinpyxis im Louvre, die vermutlich am Anfang des

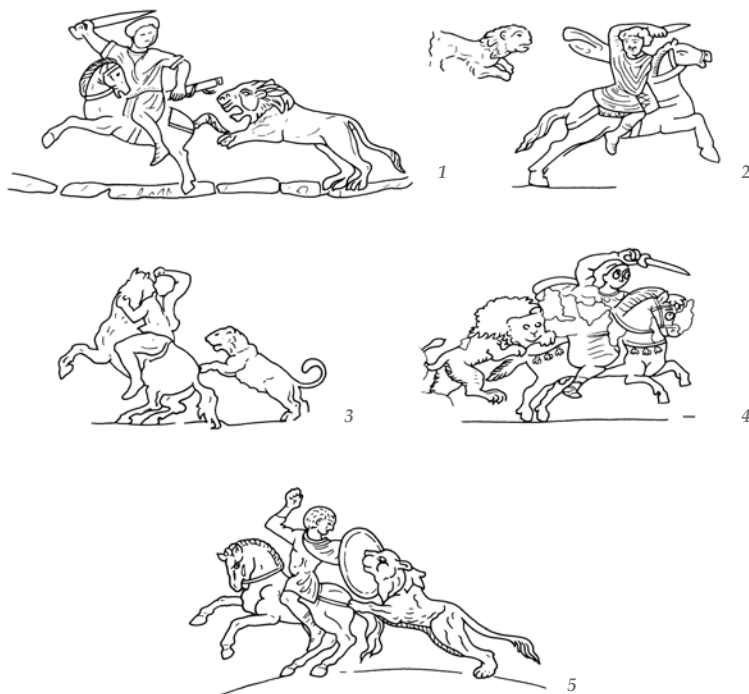


Abb. 39

Spätantike Löwenjagddarstellungen: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Elfenbeinpyxis mit Jagddarstellung, Konstantinopel, 6. Jh., *Le Trésor de la cathédrale de Sens*, Frankreich; 3. Silberschale, 3. Jh., Berthouville, Bibliothèque Nationale, Cabinet de Médailles, Paris, Frankreich; 4. Textile mit Löwenjagd aus Ägypten, 6. Jh., Sammlung Bouvier; 5. Silberkrug von Žigajlovka, 4. Jh., Sumi, Ukraine, Sums'kij Oblastnyj Kraeznavčij Muzej / Regionales Heimatkundemuseum von Sumi

<sup>224</sup> SZÓNYI 1976, 37, Taf. IV.

<sup>225</sup> MIELSCH-NIEMEYER 2001, 12–15, 34–37, Abb. 15–16.

<sup>226</sup> KATALOG NEW YORK 1979, Nr. 77.

<sup>227</sup> KATALOG PARIS-LYON 1989, 93–94, Nr. 24.

<sup>228</sup> PUTZKO 1984, Abb. 4–6.

<sup>229</sup> ROSS 1962, 51–52, Pl. XXXVII, Nr. 58.

<sup>230</sup> STAUFFER 1991, 178, Nr. 83.



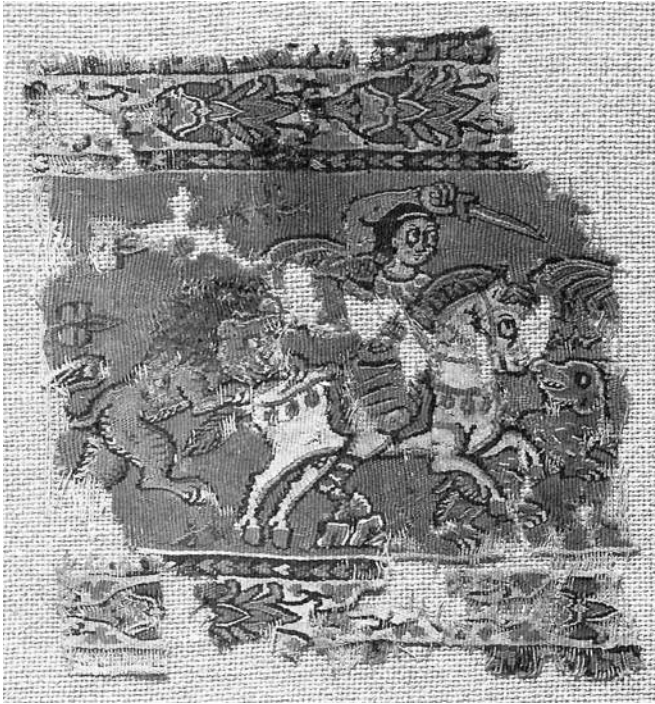


Abb. 40

Textilie mit Löwenjagd aus Ägypten, 6. Jh.,  
Sammlung Bouvier

6. Jahrhunderts in Konstantinopel gefertigt wurde.<sup>231</sup> (Abb. 39,2, 41) Dieser Jäger galoppiert ebenfalls vor einem Löwen davon, er hält ebenso ein zweischneidiges Kurzsword und blickt auf den heranstürmenden Löwen zurück. Auch dieser Jäger ist im Dreiviertelprofil gezeigt, seine Haartracht ist ähnlich, und auch der dreieckige Ausschnitt an der Kleidung ist gleich. In einer Szene des Berliner Kruges aus dem 4. Jahrhundert befinden sich Jäger und Löwe in der gleichen Stellung.<sup>232</sup> Nach hinten stößt der berittene Jäger auch auf einem Triester Elfenbeinfragment.<sup>233</sup> Auf dem großen Mosaik von Piazza Armerina (Panel IA) ist eine Szene dargestellt, in der das Tier den berittenen Jäger angreift,<sup>234</sup> allerdings ist auf Mosaiken dieser Darstellungstyp seltener. Die genannten Szenen sind gute Beispiele für die Verbreitung des Bildtyps des vom Löwen verfolgten Jägers in der Spätantike. Der Jäger flieht vor dem den Tod symbolisierenden Löwen.

Besondere Beachtung verdient in der Löwenjagdszene von Budakalász die bis in die Einzelheiten gehende Ausarbeitung der Löwengestalt, die nicht der starren, harten Löwendarstellung auf der Silberplatte (s.g. 'Bouclier d'Annibal') vom Anfang des 5. Jahrhunderts nahe steht (Abb. 42,3), sondern der des Löwen auf der Schale mit Amazonen- oder Dianajagd der Dumbarton Oaks Collection (Washington, D. C.) und auf der Textil des Koptischen Museums (Kairo).<sup>235</sup> (Abb. 42,2, 4) Diese Schale aus Konstantinopel oder Kleinasien wird ins 5. Jahrhundert datiert, und dem entspricht die die klassischen Traditionen beachtende Ausführung des Kymation auf der Schale sowie in der Szene die ähnlich zurückhaltende Andeutung der Raumtiefe wie bei den Szenen des Kruges von Budakalász. Eine andere Parallele des Löwen auf dem Krug stellt der Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen auf der Schale im Louvre dar.<sup>236</sup>

<sup>231</sup> KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29.

<sup>232</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 7.

<sup>233</sup> VOLBACH 1974, Taf. 46, Nr. 86.

<sup>234</sup> CARANDINI–RICCI–DE VOS 1982, Fig. 107, Tav. I.

<sup>235</sup> ROSS 1962, Pl. III, D; TÖRÖK 2005b, 113–114, Nr. 55.

<sup>236</sup> KATALOG PARIS 1992, 110–111, Pl. 57.

In der Pose des Löwenjägers hatte man zwar früher ausschließlich den Kaiser dargestellt, war doch die Löwenjagd sein Vorrecht, später aber zeigte man so auch andere Vornehme auf den Sarkophagen. Die Löwenjagd auf dem Krug von Budakalász kann nicht mit einer bestimmten Person verbunden werden,<sup>237</sup> der Bildtyp passt nicht zu den siegreichen Herrschern oder den Kaiserdarstellungen der Zeit. Die Szene zeigt den Jäger nicht in Siegerpose wie beispielsweise auf den mit Jagdszenen geschmückten Münzen und Sarkophagen<sup>238</sup> oder auch auf sasanidischen Schalen, sondern im krassen Gegenteil einen sichtlich vom Löwen überraschten und verfolgten Jäger. Die Löwenjagddarstellung des Kruges von Budakalász weist keinerlei hervorgehobene Besonderheit auf, der Löwe ist hier eines der jagbaren Tiere.<sup>239</sup>

Auf den spätantiken Szenen wurde der Löwenjäger allgemein mit der Lanze dargestellt, wie er das Tier niedersticht oder die Lanze gerade geworfen hat und die Hand noch hochhält. Der Jäger mit hoher gehobener Hand deutet eindeutig die Situation des Sieges an, der Reiter mit erhobener Hand wird zur Allegorie des siegreichen Herrschers.<sup>240</sup> Ungewöhnlich und unter den zeitgleichen Darstellungen fast einzigartig ist das Schwert in der Hand des Löwenjägers auf dem Krug von Budakalász, würde man doch eher die dem Jäger größere Sicherheit bietende Lanze erwarten wie auf anderen Löwenjagden (Leptis Magna, Nil-Villa<sup>241</sup>). Auch auf den antiken Reiterdarstellungen ist der mit dem Schwert kämpfende Reiter selten. Auf einer Schwertreiterstatue von Herculaneum (Neapel, Museo Nazionale) steht das Pferd auf den Hinterbeinen und hebt die Vorderbeine in die Höhe, ohne aber den Kopf zurückzuwenden.<sup>242</sup> Auf der berühmten Pariser Schapur-Kamee hält Valerianus gleichfalls ein Kurzsword in der Rechten,<sup>243</sup> ebenso wie der gepanzerte Reiter auf einem Zierstein im Museum von Istanbul.<sup>244</sup>



Abb. 41

Relief der Elfenbeinpyxis mit Jagddarstellung, Konstantinopel, 6. Jh., Le Trésor de la Cathédrale de Sens, Frankreich

<sup>237</sup> z. B. Die beiden ranghohen Soldaten auf dem Londoner Reliefkrug konnten aufgrund ihrer persönlichen Züge, Attribute und der Darstellungsweise mit wirklichen historischen Personen, mit Kaiser Trajan und dem praefectus praetorio Tiberius Claudius Livianus identifiziert werden. SCHÄFER 1989, 285–317.

<sup>238</sup> Zur Frage des Einflusses des kaiserlichen Porträttyps: BRILLIANT 1963, 177–188, Fig. 4.49, 50, 65, 66, 67.

<sup>239</sup> Dabei scheint aber die Löwenjagdszene mit ihrer sorgfältigeren Gestaltung und der größeren Entfernung zwischen Jäger und Tier auf dem Fries größere Betonung zu bekommen und sich aus den übrigen Szenen herauszuheben. Als ihr Vorbild könnte dem Meister auch der einstige kaiserliche Jagdkampf gedient haben.

<sup>240</sup> BRILLIANT 1963, 186, Fig. 4.63; 187, Fig. 4.64; ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984, 219–220.

<sup>241</sup> AURIGEMMA 1962, Tav. 78.

<sup>242</sup> VON ROQUES DE MAUMONT 1958, 24–25, Abb. 11.

<sup>243</sup> ERDMANN 1943, 110, Abb. 92.a; detailliert über diese Frage mit Literatur: VON GALL 1990, 56–59

<sup>244</sup> FIRATLI 1990, 136, Pl. 84.





Abb. 42

Spätantike Löwendarstellungen: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Silberschale mit Löwenjagdszene, 5. Jh., Konstantinopel oder Kleinasien, Dumbarton Oaks Collection, Washington; 3. Silberplatte, sog. 'Bouclier d'Annibal', Frankreich, 5–6. Jh., Bibliothèque Nationale, Cabinet de Médailles, inv. mon. arg. 349, Paris, Frankreich; 4. Fragment einer Textilie mit Löwe, 4. Jh., Koptisches Museum, Kairo, Ägypten

Auch der Reiter auf der in französischen Sens bewahrten Elfenbeinpyxis, die mit dem Krug zeitgleich und thematisch wie stilistisch ähnlich ist, hält vermutlich ein Schwert in der Hand, dessen Griff zwar nicht sichtbar ist, aber es ist nicht wahrscheinlich, dass er den Arm zum Schlag erhebt, wie Fritz Volbach angenommen hatte.<sup>245</sup> (Abb. 41) Auf dem Mosaik mit Meleagros und Atalanta von Apamea springt den fliehenden Reiter der hinter einem Baum hervorstürmende Löwe (?) an, der Reiter hebt die Hand, und auch wenn das Mosaik dort beschädigt ist, hat wahrscheinlich auch er aufgrund der Größe der Stelle ein Schwert in ihr gehalten.<sup>246</sup>

<sup>245</sup> VOLBACH 1974, 74, Taf. 55, Nr. 102.

<sup>246</sup> DULIÈRE 1974, 25–128, Pl. LIII.1.





1



2



3



4

Abb. 43

Reiterdarstellungen mit Kompositbogen: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Palastmosaik, Peristylum, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Konstantinopel, Büyük Saray Mozaikleri Müzesi, Istanbul; 3. Jagdmosaik im Triclinium der Villa, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Photo © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel; 4. Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon.

Beachtung verdient in der Löwenjagdszene der hinter dem Löwen stehende pilzförmige Schirmkiefer (*Pinus pinea*), der ein häufiges Begleitelement der Löwenjagd in mediterraner Umgebung ist (s. Kapitel Landschaft und Pflanzenwelt).

## LEOPARDENJAGD, SZENE II



1



2



3



4



5

Die Leopardenjagd mit Reiter ist kunst- und kulturgeschichtlich eine eigenartige und spezifische Szene des Kruges. Die Abbildung eines in der Kampfweise der leichten Steppenreiterei seine Pfeile nach hinten abschießenden Kriegers oder Jägers ist für die klassisch antike Tradition unüblich, sie ist in der antiken Kunst eindeutig ein Zeichen orientalischen Einflusses. (Abb. 43,1, 44,1) Die ikonographischen Parallelen des nach hinten Pfeile abschießenden Kriegers führen zu den Reiterdarstellungen der orientalischen Steppe, zu den mittel- und innerasiatischen bzw. chinesischen Wandgemälden und finden sich auch im von den Sasaniden beherrschten Iran.<sup>247</sup> Die Leopardenjagd von Budakalász erinnert in ihrer Bildform am ehesten an die sasanidischen Silberschalen, auf denen häufig der iranische Herrscher im Sattel dargestellt wurde, wie er seine Pfeile nach vorn oder hinten abschießt.<sup>248</sup>

Die Gestalt des leichtbewaffneten, seine Pfeile nach hinten abschießenden Reiters übernahm in spätantiker Zeit vor allem die Kunst des oströmischen Reiches und zeigte den nach hinten pfeilschießenden Reiter entweder von vorn oder von hinten. Eigentümlich am Schützen auf dem Krug von Budakalász ist, dass er dem Betrachter den Rücken zuwendet, weshalb ich hier von den vielen spätantik-frühbyzantinischen Analogien der sich im Sattel zurückwendenden Reiter nur die mit Rückansicht berücksichtigte. Unter den großflächigen Mosaiken findet sich nur in Apamea ein in Rückansicht gezeigter, nach hinten schießender berittener Jäger.<sup>249</sup> (Abb. 43,3, 44,2) Ebenso in Rückansicht ist auf dem sasanidischen Stoff von egyptischen Antionoe aus dem 6. Jahrhundert (Lyon), der den Feldzug von Chosroes I. darstellt, ein nach hinten schießender Reiter mit Mantel dargestellt, und ebenso ein Kämpfer mit Reflexbogen zu Fuß.<sup>250</sup> (Abb. 43,4, 44,3) Auf dem Mosaik in *triclinium* von Apamea aus dem 5. Jahrhundert tötet ein Jäger zu Fuß einen Bären mit dem Pfeil.<sup>251</sup> Ein nach hinten Pfeile abschießender Jäger und ein flüchtender Leopard finden sich auch auf einem Stoff der Bouvier-Sammlung.<sup>252</sup>

### Abb. 44

Bogenschütze: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Jagdmosaik im Triclinium der Villa, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Brüssel; 3. Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., *Musée des Tissus et des Arts décoratifs*, Lyon; 4. Palastmosaik, Peristylum, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Konstantinopel, *Büyüik Saray Mozaikleri Müzesi*, Istanbul; 5. Textile, Puschkin Museum, Moskau

<sup>247</sup> Shosoin, Nara, 8. Jh.: ETTINGHAUSEN 1972, Pl. XIII, 48.

<sup>248</sup> HARPER 1978, 33 Nr. 3; HARPER 1981, Pl. X, XII, XIII, Pl. 8, 10, 14, 15, 17, 18, 22, 28, 37, 38; TREVER-LUKONIN 1987, 107, Nr. 2, Nr. 3; 108, Nr. 6; 109–110, Nr. 11, Nr. 13.

<sup>249</sup> BALTY 1969, Pl. XIII; DULIÈRE 1974, 125–128, Pl. LII.1.

<sup>250</sup> TOLL 1926, 93–100, Abb. 2. Die Szene zeigt ebenso wie auf der Budakalász Leopardenjagd den Kämpfer im Sprung. Der stilisierte Mantel des Kämpfers (*paludamentum*) schwebt unwahrscheinlicherweise über dem Kopf des Pferdes und hat offensichtlich nur ornamentale Bedeutung. Der sasanidische Kämpfer auf dem Teppich trägt eine für die orientalischen Reiter typische Hose. Eine gute Farbdarstellung: GRABAR 1966, 325, Abb. 382.

<sup>251</sup> BALTY 1969, Pl. VIII.4; Pl. XXV.21, 23.

<sup>252</sup> STAUFFER 1991, 178–179, Nr. 83.



Auf einem koptischen Stoff im Moskauer Puschkin-Museum jagt ein sich im Sattel umwendender Reiter mit Kompositbogen, und unter den Pferdebeinen rennt ein Raubtier mit Halsband.<sup>253</sup> (Abb. 44,5) Das Motiv des nach hinten schießenden Jägers oder Kriegers wurde ein Bestandteil der frühbyzantinischen Kunst, der beste Beweis dafür ist, dass auch der byzantinische Kaiser auf dem Mosaik im Peristyl seines Konstantinopeler Palastes dargestellt ist, diesmal aber in Vorderansicht.<sup>254</sup> (Abb. 43,2, 44,4)

Die Gestalt des nach hinten pfeilschießenden Reiters orientalischer Herkunft wurde ein Teil der spätantik-frühbyzantinischen Ikonographie und gerne auf Stoffen und Mosaiken dargestellt. Die Bildgestaltung der Budakalász-Leopardenjagd ist mit der Darstellung der Jagd sasanidischer Herrscher verwandt.<sup>255</sup> Das Tenri University Sankōkan Museum (Nara, Japan) besitzt die einzig bisher bekannte, vermutlich im 7. Jahrhundert in Ostturkestan verfertigte Schale, auf der ein sasanidischer Herrscher sich im Sattel zurückbiegend einen Leopard jagt.<sup>256</sup>

Aber außer der thematischen Identität ist zwischen dem Reiter auf dem Krug von Budakalász, ja sogar den frühbyzantinischen berittenen Reflexbogenschützen, und den ähnlichen sasanidischen Darstellungen keinerlei stilistische Beziehung festzustellen.<sup>257</sup> Das Pferd des Budakalász-Jägers mit Reflexbogen entspricht in seiner Form und Gestaltung wie auch die anderen Pferdedarstellungen des Kruges den antiken Traditionen und erinnert nicht an die schwere, kurzbeinige und dickhalsige, östliche Pferderasse auf den sasanidischen Schalen, und wurde auch nicht im gestreckten Galopp dargestellt, wie es für die orientalische Darstellungsweise typisch war.<sup>258</sup> Auf den antiken Darstellungen ist wie auf den sasanidischen Silbergefäßen der Jäger meist von vorn zu sehen, da der Herrscher auf diese Weise in ganzer Pracht und mit seinen königlichen Attributen versehen gezeigt werden konnte.



Die spätantik-frühbyzantinischen Darstellungen der Kampfweise der leichten Reiterei folgen ungeachtet der orientalischen Vorbilder sowohl in formaler (Menschen, Tiere, Pflanzen, Landschaft) als auch stilistischer Hinsicht den Kompositions- und Stilgesetzmäßigkeiten der spätantiken Kunst, sie haben keinerlei orientalischen Bezug, und diesem Kunstprinzip entspricht

Abb. 45

*Die Leoparden in der Bogenschützenszene auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740*

<sup>253</sup> SHURINOVA 1967, Tabl. 104, Nr. 176.

<sup>254</sup> BRETT 1947, Pl. 39.

<sup>255</sup> In vielen anderen Fällen sind sasanidische Herrscher zu sehen, wie sie verschiedene Tiere jagen, seltener von hinten (Shemaka-Schale, HARPER 1981, 209, Pl. 8), häufiger von vorn gezeigt (Pur-i Vahman-Schale: TREVER-LUKONIN 1987, Nr. 4, Abb. 11; Schale von Sar: HARPER 1981, 181, Pl. 10; Hormizd-Schale: HARPER 1981, Pl. 14, Ufa-Schale: HARPER 1981, Pl. 18, XIII), und noch größer ist die Zahl der Schalen, auf denen der Sasanidenherrscher mit dem Reflexbogen nach vorn schießt. Der Reflex- oder Kompositbogen war die Hauptwaffe der Sasanidenherrscher, ihr Herrschaftssymbol, mit wenigen Ausnahmen ließen sie sich mit ihm auf ihren Jagdschalen oder auf Felsenreliefs in Tāq-e-Bostān (Iran) verewigen. FUKAI-HORIUCHI 1969, Pl. LXXIX, LXXXI, LXXXVI.

<sup>256</sup> TANABE 1987, 81–94, Fig. 1. Ebendort wird ein Seidengewand vorgestellt, auf dem ein nach hinten schießender Reiter einen Leopard erlegt (Fig. 21. Shosoin Treasure, Nara, Japan).

<sup>257</sup> Zur Beziehung der byzantinischen und sasanidischen Kunst s. MOREY 1938, 41–45; sasanidische Motive auf antiochischen Mosaiken: LEVI 1947, 313–315, Pl. 70; LAVIN 1963, 77–78; FRYE 1969, 36–40; HARPER 1981, 74–79; GONOSOVÁ 2000, 130–133; ETTLINGER 1972, 3–65.

<sup>258</sup> Wie auf der Kamee Schapurs II (Bibliothèque Nationale, Paris) wurden die sasanidischen Herrscher auch auf den Silberschalen im gestreckten Galopp dargestellt; VON GALL 1990, 56–59, Taf. 19.



auch die Gestaltung des Leopardenjähgers von Budakalász. Seine üppige Frisur zeigt bereits die für den Anfang des 6. Jahrhunderts typische Mode.<sup>259</sup>

Die Leopardenjagd<sup>260</sup> ist eine der dynamischsten Szenen des Kruges. Den Raum teilen die übereinander befindlichen flüchtenden Leoparden, der Künstler lässt keine Fläche leer, wie auch Schwert und Schild zeigen, die zu Boden fallen und der Szene wirklich Bewegtheit verleihen. Eine nahe Parallele der übereinander dargestellten flüchtenden Leoparden findet sich auf dem Relief der Pyxis von Sens aus dem 6. Jahrhundert,<sup>261</sup> wo die in einem schmalen Fries komponierte Jagdszene zu ähnlichen konstruktiven Lösungen führte und der Schöpfer auf der zeitgleichen Rundplastik der Pyxis ähnliche künstlerische Wirkung erzielte. Auch die ähnlich übereinander dargestellten zurückblickenden Leoparden auf einem Stoff in der St.-Ambrosius-Basilika von Mailand zeigen, wie sehr verbreitet diese Darstellung war.<sup>262</sup>

## BÄRENJAGD, SZENEN III, IV UND X

Drei von den acht Jagdszenen des Kruges stellen Bärenjagden dar.<sup>263</sup> In zwei Szenen sticht ein Jäger zu Fuß mit der Lanze einen Bären nieder, in der dritten will der Jäger mit der Keule in beiden Händen den Bären erlegen. (Abb. 46,1, 47,1-2) Die ikonographischen Parallelen des Jägers zu Fuß mit Lanze kommen in fast allen spätantik-frühbyzantinischen Kunstzweigen vor, und diese Jäger jagen nicht nur Bären, sondern auch anderes Wild. In vielen Fällen hilft dem Jäger ein Hund im harten Kampf. Bärenjäger zu Fuß mit Lanze finden sich auch auf den Jägersarkophagen der römischen Kaiserzeit, auf denen die Gestalt der Jäger ebenso wie die der Bären und sogar ihre Körperhaltung mit denen der Bärenjagdszenen von Budakalász übereinstimmen.<sup>264</sup> Der Bärenjäger zu Fuß mit Lanze erinnert an Meleagros bei der kalydonischen Wildeberjagd.<sup>265</sup> Auf das frühe Erscheinen der ikonographisch ähnlichen Darstellungsweise der Bärenjagd verweist auch das Mittelmedaillon einer Schale aus dem im 4. Jahrhundert verborgenen Mildenhaller Schatz, wo auch der Bärenpelz ähnlich von Wellenlinien angedeutet wird.<sup>266</sup> (Abb. 46,2, 47,4) Auf einer kleinen Silberoinochoe aus dem 4. Jahrhundert im Louvre greift wie in der Szene von Budakalász ein Jäger zu Fuß mit Mantel und Lanze einen Bären an, wobei ihm auch ein Hund hilft.<sup>267</sup>

Auf spätantiken Mosaiken kämpfen in zahllosen Fällen Jäger zu Fuß mit Lanze in ähnlicher Pose mit dem zu erlegenden Wild. Die nächste Parallele ist jedoch die Akteon-Szene auf dem antiochischen Megalopsychia-Mosaik (Abb. 47,3, 95), in der die Stellung des Jägers und des Bären mit der Szene des Budakalász oberen Frieses übereinstimmt.<sup>268</sup> Auf dem Fragment einer ostmediterranen Elfenbeinschnitzerei aus dem 4.–5. Jahrhundert greift ein Jäger mit

<sup>259</sup> Die dichtere, vollere „Haarkranz“-frisur des Jägers weist auf die Frisurmode am Anfang des 6. Jh. hin, s. SMITH 1999, Pl. I,4, VI,3–4.

<sup>260</sup> TOYNBEE 1973, 69–75.

<sup>261</sup> VOLBACH 1974, 74, Taf. 55, Nr. 102; KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29.

<sup>262</sup> DE CAPITANI D'ARZAGO 1941, 41–67, Tav. X, Fig. 19; MUTHESIUS 1997, Taf. 102, A–B. Eine Altardecke mit der Darstellung der Jagd Bahram Gurs in der Sankt-Ambrosius-Basilika wurde aus einem Tuch (Volvinio) umgestaltet. Die Gestalt des nach hinten schießenden reitenden Jägers ist die entsprechende Parallele der Budakalász Leopardenjagd, doch unterscheidet ihn scharf von ihr seine sichtlich orientalische Kleidung. DE CAPITANI D'ARZAGO 1941, 61–62, Tav. IX, Fig. 19, Nr. 58; MUTHESIUS 1997, 169, Taf. 103, A.

<sup>263</sup> TOYNBEE 1973, 83–91. Eine mit ihrem Jungen flüchtende Bärin ist auf dem frühbyzantinischen Mosaik in Iustiniana Prima (heute Caričin Grad, Serbien) zu sehen: MANO-ZISI 1952–53, 132–133, Sl. 4a.

<sup>264</sup> ANDREAE 1980, Taf. 36,1, Nr. 64 (Palermo); Taf. 37,5, Nr. 60 (Ostia).

<sup>265</sup> KOCH 1975, Nr. 7, 8, 10, 12.

<sup>266</sup> PAINTER 1977a, 13, 64, Fig. 16, Nr. 5.

<sup>267</sup> BARATTE 1975, 1108, Fig. 4, 1114, Fig. 9.

<sup>268</sup> Auf dem Megalopsychia-Mosaik sind auch andere Jäger zu Fuß bei der Jagd auf Löwen, Wildschwein, Tiger, Leopard und Bär von vorn oder hinten zu sehen. LEVI 1947, Fig. 136. (Abb. 95)

Mantel und Schild, dessen Auge und Nase ähnlich aussehen wie die Darstellungen auf dem Krug, einen Bären an.<sup>269</sup>

Das antiochische „Worcester Hunt“-Mosaik zeigt einen Jäger von hinten, wie er seine Lanze in einen aufgerichteten, schon nach hinten fallenden Löwen stößt.<sup>270</sup> Leopard- und Wildschweinjagd zeigt auch das den Mosaiken von Antiochia und Konstantinopel nahestehende *Peristylum*-Mosaik von Sarrin (Oshroene), wo in beiden Szenen ein auf das Wild zulaufender Hund hilft.<sup>271</sup> Auf der Jagdplatte der Dumbarton Oaks Collection greifen die Jäger Wildschwein und Tiger an.<sup>272</sup> Stilistisch ein wenig ferner als diese Darstellungen steht das auf 530 datierbare Mosaik im alten Diakonikon des Moses-Heiligtums auf dem Berg Nebo, auf dem ein berittener Jäger einen Bären angreift; auf ihm befindet sich außerdem auch eine Löwenjagd zu Fuß.<sup>273</sup>

Der Hund mit großem muskulösem Körper und ebensolchen Beinen der Bärenjagdszene (X) ist ein kleinasiatischer Jagdhund, wie er auf den spätantiken Jagddarstellungen fast ausschließlich vorkommt.<sup>274</sup> Auch auf der Pyxis von Sens im Louvre (Abb. 90,3) hilft dem Jäger mit Lanze ein ebensolcher Hund im Kampf mit dem Tier wie in der Bärenjagdszene auf dem Krug von Budakalász.<sup>275</sup> Ebenso bekannt ist die ikonographische Parallele der in die blutende Wunde beißenden Bestie: Auf dem Mosaik von Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega beißt der angreifende Tiger ins Hinterteil des Pferdes, aus dem das Blut im dicken Strahl fließt.<sup>276</sup> (Abb. 88)

In Szene IV schlägt der unbekleidete Jäger mit Mantel auf den vor ihm sitzenden (?) Bären mit einer Keule ein. (Abb. 50, 51,1) Ich kenne weder ein entsprechendes ikonografisches Vorbild noch eine Parallele dieser Szene, doch ist darauf der Einfluß der Herakles-Darstellungen zu erkennen.<sup>277</sup> In den antiken mythologischen Szenen oder den Amphitheater- bzw. Jagdszenen



1



2

Abb. 46

Bärenjagd 1.: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740  
2. Mittelmedaillon der Silberschale aus dem Mildenhall-Schatzfund,  
4. Jh., British Museum, London.  
Reg. Number 1946,1007.1. Photo © Trustees of the British Museum

<sup>269</sup> GIBSON 1994, 7, Pl. IIIa.

<sup>270</sup> LEVI 1947, 364, Fig. 151, Tabl. LXXVIII, b.

<sup>271</sup> BALTY 1990, 28–29, Pl. I, 1–2, IV–V, E1.

<sup>272</sup> LEVI 1947, I, 358–359, Pl. LXXXVI.

<sup>273</sup> KATALOG SCHALLABURG 1986, Taf. II; PICCIRILLO 1993, 135, Fig. 166; KATALOG SCHALLABURG 1986, 233, Abb. 25.

<sup>274</sup> AYMARD 1951, 235, 242–244, Pl. IX; TOYNBEE 1973, 94–98.

<sup>275</sup> KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29.

<sup>276</sup> DE PALOL–CORTES 1974, Lám. LX.

<sup>277</sup> z. B. Pompei: HELBIG 1868, Taf. VII; CORALINI 2001, 170, P. 038.

der römischen Kaiserzeit finden sich häufig mit Keulen bewaffnete Menschen. Auf dem Khartago-Khéreddine-Mosaik (Opfer des Krans) macht sich eine Gestalt in kurzer Tunika mit der Keule auf die Jagd.<sup>278</sup> Es kommt vor, dass Gladiatoren (Nenning<sup>279</sup>) und auch Kentauren mit der Keule kämpfen (Mildenhall<sup>280</sup>). Am nächsten steht der Gestalt des Bärenjägers mit Keule eine unbekleidete Figur des Nil-Mosaiks aus dem nordafrikanischen Fundort El Alia<sup>281</sup> (2. Jh. n. Chr.), die gleichfalls ein Gerät mit langem Stiel mit beiden Händen fasst und hoch über den Kopf erhoben auf einen Löwen niedersausen lassen will.<sup>282</sup> Mit über dem Kopf zum Schlag erhobenem Stock steht eine kleiderlose Figur auf dem Mosaik der Kirche in Haditha.<sup>283</sup> (Abb. 51,2)

Ungewöhnlich ist in Szene IV die sitzende Bärengestalt ohne jedes Zeichen von „Kampfbereitschaft“. Anders als die Bären der anderen beiden Szenen, die angreifen oder sich wehren, wartet in dieser Szene der Bär sitzend und passiv auf den Schlag. Er ist keinesfalls kampfbereit, in dieser Szene ist nichts von der Spannung der Jagd oder des Kampfes zu spüren.

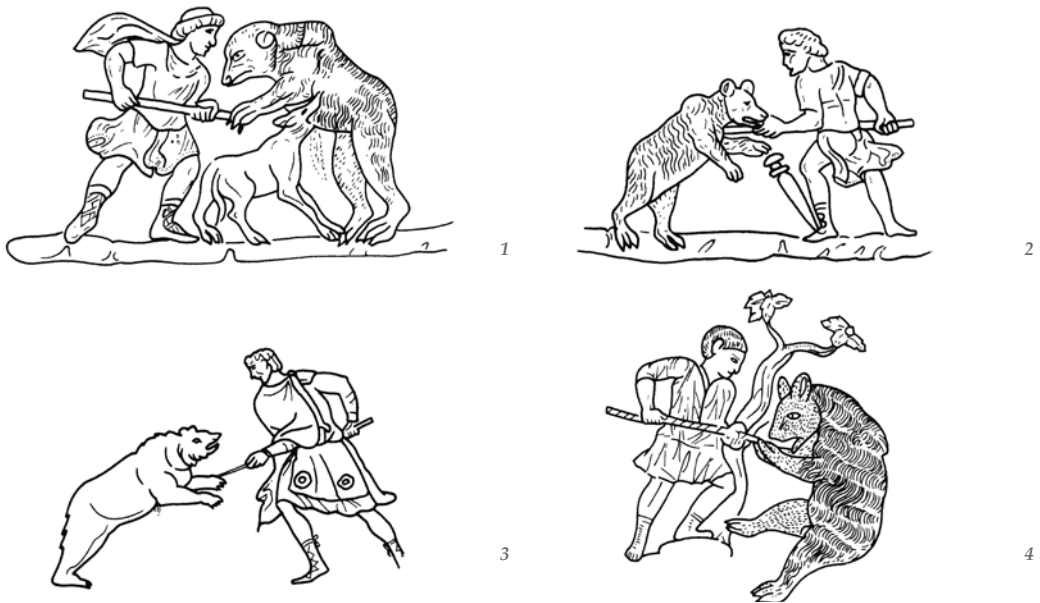


Abb. 47

Bärenjagd 3, 1.: 1–2. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 3. Megalopsychia-Jagdmosaik, Yakto, Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antiochia, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya; 4. Mittelmedaillon der Silberschale aus dem Mildenhall-Schatzfund, 4. Jh., British Museum, London. Reg. Number 1946.1007.1.

Diese Pose kann keinesfalls die natürliche Haltung des Bären sein, sie weist höchstens auf den infolge des Kampfes eingetretenen Zustand hin. Die ungewöhnliche Körperhaltung des Bären kann aufgrund ähnlicher Darstellungen auf kaiserzeitlichen Jagdsarkophagen gedeutet werden. In der rechtsseitigen Szene des Jagdsarkophags aus Palermo<sup>284</sup> und an der Seite der Deckplatte des Sarkophags von Ostia sind Bären zu sehen, die nach einem erfolgreichen Stich mit der Lanze bzw. dem Schwert nach hinten zusammensinken, in ähnlicher Pose wie der Budakalász-Bär. Aufgrund der erwähnten ikonographischen Parallelen kann angenommen werden,

<sup>278</sup> DUNBABIN 1978, Pl. XVI.35.

<sup>279</sup> STERN 1960, Pl. H.

<sup>280</sup> PAINTER 1977b, 74, Fig. 26, 27, Nr. 11, 12; ROGGE 1995, Taf. 40, Nr. 28.

<sup>281</sup> ALFÖLDI-ROSENBAUM 1975, 149–153, Pl. LVII.3.

<sup>282</sup> DUNBABIN 1978, 257, Pl. III, 6.

<sup>283</sup> OVADIAH–OVADIAH 1987, Pl. LXII–LXIII, Nr. 86.

<sup>284</sup> ANDREA 1980, Taf. 36.4.





Abb. 48

Bärenjagd 3.: Messingkanne, Budakalász Grab 740



Abb. 49

Megalopsychia-Jagdmosaik, Yakto, Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antiochia, Ende 5. – Anfang 6. Jh.,  
Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya

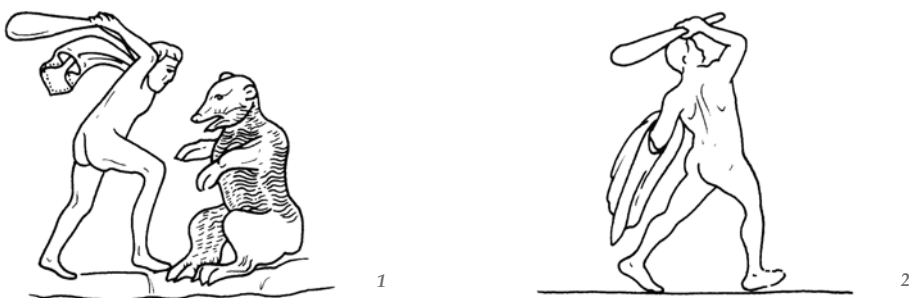


dass die Szene auf dem Krug von Budakalász den Bären in jenem Zustand zeigt, als der Jäger ihm schon einen Schlag auf den Kopf gegeben hatte und der vorher aufgerichtete Bär in sitzende Stellung zusammengesunken war. Diesen Zustand zeigt vielleicht auch noch das Mosaik von Zliten.<sup>285</sup>

In der Szene der Bärenjagd mit Keule muss noch auf eine ikonographische Einzelheit eingegangen werden, weil nur in dieser Szene des Kruges die in mythologischen Darstellungen häufige, für Heroen typische Nacktheit vorkommt.<sup>286</sup> Die Gestalt des unbedeckten Jägers



**Abb. 50**  
Bärenjagd 2.: Nackter Bärenjäger mit Mantel und Keule,  
Budakalász Grab 740



**Abb. 51**  
Bärenjagd 2.: Nackter Mann mit Mantel und Keule: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740;  
2. Kirchenmosaik in Haditha, 6. Jh., Israel

<sup>285</sup> Als Beispiel zum Verständnis dieser Szene kann ein in noch ungewöhnlicherer Weise sitzender Wildeber des Zliteners Mosaiks genannt werden, dem ein unbekleideter Gladiator mit der bloßen Faust einen Schlag versetzt hat. Ein gutes Bild des mehrfach publizierten Mosaiks s. bei AURIGEMMA 1926, 189, Fig 117; AURIGEMMA 1962, Tav. 159; das Vorbild des verletzten Tieres konnte auch die Tierdarstellung eines Zweikampfes im Zirkus sein, vgl. VOLBACH 1976, Taf. 4, Nr. 8.

<sup>286</sup> HIMMELMANN 1990.

findet sich auf zahlreichen zeitgleichen oder früheren antiken Darstellungen,<sup>287</sup> doch erinnert der unbedeckte Mann mit Keule und Mantel (anderswo mit Löwenfell) auf der Schulter am ehesten an Herakles.<sup>288</sup> Auf römischen Bronzestatuen<sup>289</sup> ist Herakles immer unbedeckt, trägt auf der Schulter das Löwenfell und in der Hand sein unausbleibliches Attribut, seine Keule.<sup>290</sup> Diesen Bildtyp gab es auch in spätantik-frühbyzantinischer Zeit, er findet sich auch auf dem *Peristylum*-Mosaik aus dem 6. Jahrhundert von Sarrin (Osrhoene) in Syrien.<sup>291</sup> Seltener sind Darstellungen, auf denen Herakles seine Keule mit beiden Händen erhoben hat und gerade niedersausen lassen will (Torre de Palma<sup>292</sup>). In den Szenen nicht mythologischer, sondern einfacher, gewöhnlicher Jagden wäre für die Personen die klassische Form der „Darstellung heroischer Nacktheit“ nicht erforderlich gewesen, dennoch folgt der unbedeckte Jäger auf dem Budakalászer Krug der klassischen antiken Tradition.<sup>293</sup>



Abb. 52

*Der gestürzte Jäger auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740*

<sup>287</sup> In mythologischen Jägerszenen erscheint der Jägerheld oft nackt unter einem Mantel, z. B. auch Meleagros mit der Lanze auf kaiserzeitlichen Sarkophagen bei der kalydonischen Jagd. KOCH 1975, Nr. 7, 8, 10, 12; in Nordafrika (Oudna, DUNBABIN 1978, Pl. XXXIX, 101), auf dem Mosaik von Nea Paphos (Home of Dionysos, Eastern Portico) auf Zypern kämpft ein unbedeckter Lanzengänger mit hinter ihm wehendem Mantel gegen einen Leopard (MICHAELIDES 1987, Nr. 15, Pl. VII). Der unbedeckte Jäger des kaiserzeitlichen Carranque (Toledo) stößt seine Lanze in ein Wildschwein, sein Mantel ist auf die Lanze gewickelt (BLÁZQUEZ 1993, 215). Einen unbedeckten Jäger zeigt auch eine Jagdszene im Saal 1 der antiochischen Villa aus dem 4. Jh. (LEVI 1947, Pl. LVI.b.).

<sup>288</sup> Aber das ikonographische Vorbild des unbedeckten Jägers mit Keule konnte nicht nur Herakles sein. Im allgemeinen zeigte man Theseus beim Sieg über den Minotaurus ebenfalls nackt, wie er mit seinem über den Kopf erhobenen Stock zum Schlag ansetzt: Nea Paphos: MICHAELIDES 1987, Pl. XI, 23; Pamplona: BLÁZQUEZ-MEZQUIREZ 1985, Nr. 39. Lám. 36; Thuburbo Maius: FRAIDER-MARTIN 1976; Torre de Palma: BLÁZQUEZ 1993, 286; Salzburg: JOBST 1982, Taf. 51, 54, 3–4; im Bild des unbedeckten Jägers mit Keule können wir auch Achilles erblicken. DUNBABIN 1978, VI, 12.

<sup>289</sup> FLEISCHER 1967, 119–120, Taf. 23–90; FAIDER-FEYTMANS 1979, Pl. 39–69.

<sup>290</sup> z. B. Pompei: CORALINI 2001, 170–171, P.038-8.B; Saint-Leu: DUNBABIN 1978, Pl. VII.14.

<sup>291</sup> BALTY 1990, Pl. XXII, XXIII.

<sup>292</sup> BLÁZQUEZ 1993, 291.

<sup>293</sup> Die „heroische Nacktheit“ hat also nicht ihren ursprünglichen Sinn in der Spätantike verloren. ANDREA 1985, 10–11. Die Darstellung unbedeckter Gestalten findet sich in spätantiker Zeit zumeist in mythologischen Szenen. Ein Beispiel aus dem 6. Jh. zeigt z. B. Meleagros: TOYNBEE-PAINTER 1986, Pl. XIV, Nr. 29.



## GESTÜRZTER JÄGER, SZENE V

Szene V zeigt einen zu Boden gestürzten Jäger, der gegen den ihn angreifenden Leoparden mit der Linken einen runden Schild zum Schutz über sich hebt. In der Szene sind trotz der Abnutzung die erschrockenen Gesichtszüge des Jägers zu erkennen. (Abb. 52, 54,1) Der Jäger blickt auf das Tier und ruft um Hilfe.<sup>294</sup> Die Geschichte vom gestürzten, verletzten Jäger ist ein unausbleiblicher Teil der spätantiken Jagddarstellungen, von ihr sind die mythologischen Vorbilder und zahlreiche Analogien bekannt (z. B. Jagdsarkophage<sup>295</sup>). Der gestürzte Jäger vergegenwärtigt den vom Wildebeier tödlich verwundeten Adonis, wie er auf Jagdsarkophagen lebensnah erscheint.<sup>296</sup> Viele Darstellungen von ihm finden sich auch in der Kunst der römischen Kaiserzeit. Auf einem Griff der ovalen Silberschale von Rethel greift ein Löwe einen Jäger zu Fuß an, der seinen Schild vor sich hält und sich mit dem Schwert zu wehren versucht.<sup>297</sup> Auf dem Jagdfries des Hippolytus-Kruges Nr. 10 des Seuso-Schatzes greift ein Löwe den gestürzten, seinen Schild über sich haltenden Jäger an, der aber in seiner Rechten in der Hoffnung auf die Flucht noch das Schwert hält.<sup>298</sup> (Abb. 54,4) Auf der kleinen Silberoinochoe aus dem 4. Jahrhundert im Louvre ist wie auf dem Budakalászer Krug ebenfalls ein waffenloser, sich mit dem Schild wehrender Jäger zu sehen, auf dessen Schild ein Raubtier springt.<sup>299</sup>

Die nächste, fast zeitgleiche Parallele der Budakalászer Szene findet sich auf dem Mosaik des Kaiserpalastes von Konstantinopel (Abb. 54,2), wo der Jäger ebenfalls sein Schwert verloren hat und sich mit erhobenem Schild gegen das angreifende Raubtier wehrt, diesmal einen Tiger,<sup>300</sup> und ebendiese Szene ist auch auf dem Mosaik von Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega in Spanien zu sehen.<sup>301</sup> (Abb. 53, 54,3) Unter den ikonografischen Parallelen des in Not



Abb. 53

*Der gestürzte Jäger auf dem Villenmosaik, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien*

<sup>294</sup> KRIERER 1995, 51.

<sup>295</sup> ANDREAE 1980, Taf. 13, 20, 21, 23, 36:1.

<sup>296</sup> Beispielsweise: ANDREAE 1980, Taf. 13,2 (Reims, Nr. 75); Taf. 22,3 (Rom, Villa Medici I, Nr. 192); Taf. 54,3 (San Elpidio, Nr. 204); Taf. 54,1 (Siena, Nr. 206).

<sup>297</sup> KATALOG PARIS-LYON 1989, 161–163, Nr. 107.

<sup>298</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1994, 384, Fig. 10-33.

<sup>299</sup> BARATTE 1975, 1108, Fig. 4, 1115, Fig. 10.

<sup>300</sup> BRETT 1947, Pl. 28.

<sup>301</sup> DE PALOL-CORTES 1974, LVI–LVII; PONS 1992, Fig. 69.

geratenen Jägers muss noch ein Typ erwähnt werden: die mit erhobenen Händen auf Hilfe hoffenden Jäger auf dem „Worcester Hunt“-Mosaik<sup>302</sup> und an der Kuppel von Centcelles.<sup>303</sup> Wie auch die Szene auf dem Krug von Budakalász zeigt, existiert die Darstellung des gestürzten Jägers ohne Helfenden.<sup>304</sup>

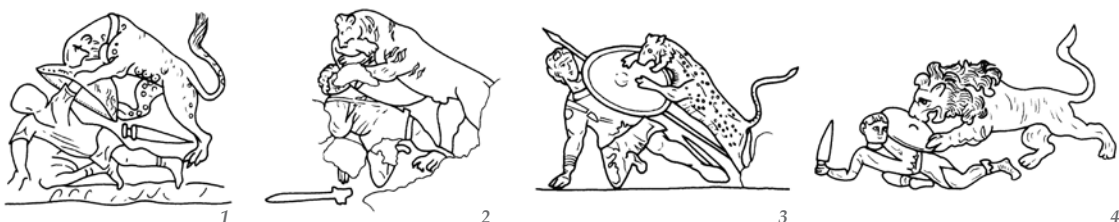


Abb. 54

Gestürzter Jäger: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Palastmosaik, Peristylum, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Konstantinopel, Büyük Saray Mozaiklari Müzesi, Istanbul; 3. Villenmosaik, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien; 4. Hippolytus-Kanne des Seuso-Schatzes, Ende 4. – Anfang 5. Jh., Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

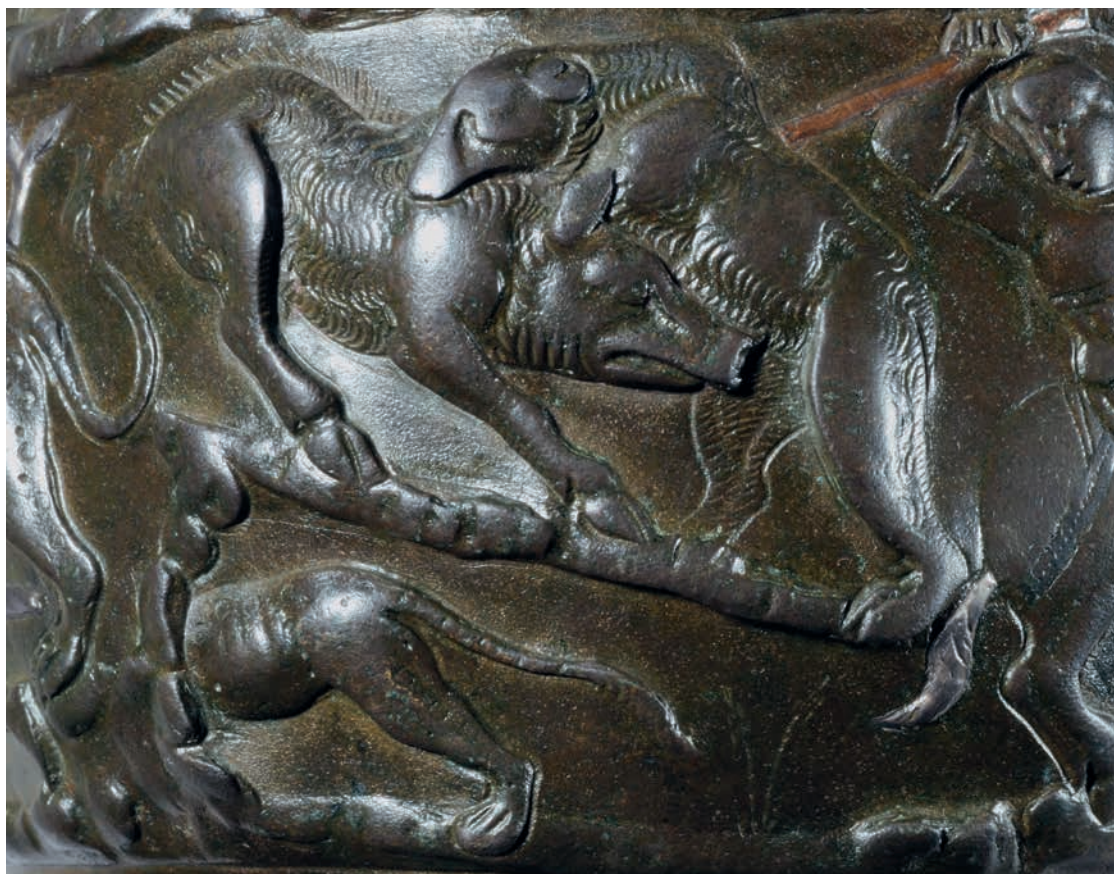


Abb. 55

Kampf zwischen Bär und Wildschwein (oben) und in die Höhle flüchtender Leopard (unten) auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740

<sup>302</sup> LEVI 1947, Pl. CLXX.

<sup>303</sup> SCHLUNK 1988, Taf. 46a; Taf. 11b; Beilage 1–2.

<sup>304</sup> BARATTE 1975, 1108, Fig. 4, 1115, Fig. 10.



## KAMPF ZWISCHEN BÄR UND WILDSCHWEIN, SZENE VI

In der antiken Kunst, wie an den Messingkanne von Budakalász (Abb. 55, 56,1) wurde der Bär häufig als Angreifer, in aggressiver Pose dargestellt, z. B. greift er einen Stier an auf dem Mosaik der Photios-Basilika von Apamea,<sup>305</sup> auf einer nordafrikanischen Sigillata<sup>306</sup> und einem Marmorrelief von Sardes<sup>307</sup> oder ist angriffsbereit auf dem sog. „Honolulu-Mosaik“.<sup>308</sup> Auf dem Jahreszeit-Mosaik von Karthago greift er einen würdigen Gegner, ein Wildschwein an.<sup>309</sup> Es gibt den angreifenden Bär nicht nur auf Mosaiken, sondern auch in der Steinplastik, gerade aus Konstantinopel ist ein Fries mit Tierszenen aus dem 5. Jahrhundert bekannt, auf dem ein Bär einen Büffel angreift.<sup>310</sup> Der Bär ist in den antiken Szenen meist der Angreifer und das Wildschwein allgemein das Opfer. Auf dem Mosaik der Großen Säulenhalle von Apamea greift ein Löwe ein Wildschwein an,<sup>311</sup> und bekannt sind Vorgänger dieser Szene aus dem 2.–3. Jahrhundert auch auf einer Silbertasse aus der römischen Kaiserzeit.<sup>312</sup>

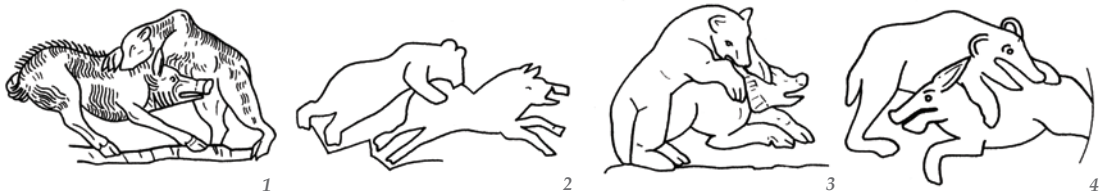


Abb. 56

Kampf zwischen Bär und Wildschwein: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Mosaik aus dem Amphitheater von El-Djem, 4. Jh., Tunesien; 3. Marmorrelief, Sardes, 4. Jh., Türkei; 4. Nil-Festival Mosaik, Sepphoris, 6. Jh., Israel

In Tierkampfszenen sind allerdings selten Wildschwein und Bär im Kampf dargestellt. Auf einem Marmorrelief von Sardes aus dem 4. Jahrhundert springt der Bär einem Wildschwein auf den Rücken und beißt es in den Nacken (Abb. 56, 56,3),<sup>313</sup> auf dem Nil-Festival Mosaik von Sepphoris in Israel vom Anfang des 5. Jahrhunderts greift ein buckliger Bär einen Wildeber an und beißt in seinen Bauch.<sup>314</sup> (Abb. 56,4) An einem dionysischen Mosaik aus dem Amphitheater von El-Djem in Nordafrika (4. Jh.) ist ebenfalls ein Bären-Wildeberkampf zu sehen.<sup>315</sup> (Abb. 57,2) Die Tierkampfszenen sind teils Begleiterscheinungen der Jagd, teils haben sie seit dem 6. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst eine selbstständige dekorative und allegorische Bedeutung (Kampf zwischen Gut und Böse) tragende Funktion.<sup>316</sup> Die Tierkampfszenen erhielten auch glücksbringenden und apotropäischen Charakter.

<sup>305</sup> CANIVET 1987, Pl. XCIX,2.

<sup>306</sup> GARBSCH 1981a, 115, Fig. 7.3.

<sup>307</sup> HANFMANN–RAMAGE 1978, Fig. 291–292, Nr. 148; Fig. 290, Nr. 147; Fig. 285, Nr. 146.

<sup>308</sup> MOREY 1938, 202, Nr. 92, Pl. 74; LEVI 1947, 365, Pl. 90b; gutes Farbphoto: KATALOG BALTIMORE–CLEVELAND–WORCESTER 2000, 158, Nr. 43.

<sup>309</sup> PARRISH 1984, Pl. 25, Nr. 16.

<sup>310</sup> FIRATLI 1990, 136, Pl. 84, Nr. 268.

<sup>311</sup> Das Mosaik der Großen Säulenhalle von Apamea: DULIÉRE 1974, 23, Abb. B8, Pl. LXI.

<sup>312</sup> KATALOG PARIS–LYON 1989, 239–240, Nr. 196.

<sup>313</sup> Im Falle der Marmorplatte hält der Autor auch die spätere Datierung für möglich: HANFMANN–RAMAGE 1978, Fig. 290, Nr. 147.

<sup>314</sup> NETZER–WEISS 1995, 275, Fig. 7.

<sup>315</sup> DUNBABIN 1978, Pl. XXVII, 68.

<sup>316</sup> TALBOT RICE 1975, 17–23.





Abb. 57

Kampf zwischen Bär und Wildschwein und weitere Kampfszenen auf einem Marmorrelief von Sardes, 4. Jh., Türkei

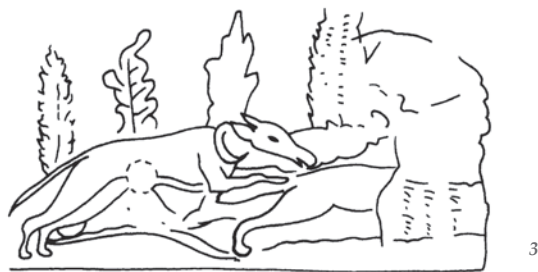
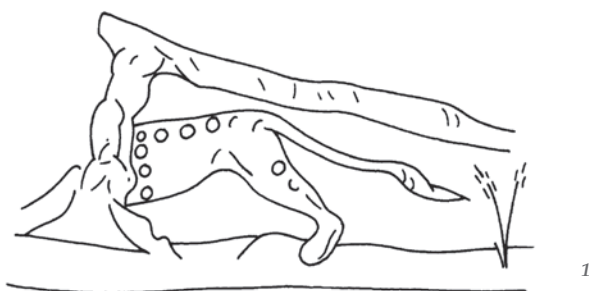


Abb. 58

In die Höhle flüchtende Tiere: 1. Leopard auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Megalopsychia-Jagdmosaik, Yakto, Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antiochia, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya, Türkei; 3. Kleineres Jagdmosaik, Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, 4. Jh., Sizilien

## IN DIE HÖHLE FLÜCHTENDER LEOPARD, SZENE VII

Unter dem Felsen, auf dem sich der Kampf von Bär und Wildeber abspielt, befindet sich ein Höhleneingang,<sup>317</sup> in den ein Tier flüchtet, von dem auf dem Bild nur noch das Hinterrteil zu sehen ist. (Abb. 58,1, 59) Aufgrund des gefleckten Fells handelt es sich zweifellos um einen Leopard. Die Höhle erscheint regelmäßig bei Jagddarstellungen in der antiken Kunst. Sie kommt auf Jagdsarkophagen der römischen Kaiserzeit mit mythologischen Themen vor,<sup>318</sup> manche Jäger locken Wildtiere aus der Höhle hervor (z. B. Dermech-Jagdmosaik, Karthago,<sup>319</sup> Althiburos, Tunesien<sup>320</sup>), ein Tier greift aus der Höhle heraus an (Antiochia, Villa Saal 1<sup>321</sup>), und nur selten wurde die Höhle als friedliche Behausung des Tieres gezeigt.<sup>322</sup>



Abb. 59

*In die Höhle flüchtender Leopard auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740*

Auf dem Krug von Budakalász dient die Höhle als Zufluchtsort des Tieres. Eine ähnliche Szene befindet sich auf einem kleineren Mosaik aus dem 4. Jahrhundert von Piazza Armerina, auf dem ein Fuchs vor dem Jagdhund in die Höhle flüchtet.<sup>323</sup> (Abb. 58,3, 60) Auch auf dem Megalopsychia-Mosaik von Antiochien ist trotz seines beschädigten Zustandes deutlich ein in die Höhle flüchtendes Raubtier zu erkennen.<sup>324</sup> (Abb. 58,2)

<sup>317</sup> Die Höhle als Zuflucht fungiert auf der Miniatur aus dem 5.–6. Jh. des Vergilius Romanus als Zufluchtsort von Aeneas und Dido: WEITZMANN 1977, 58–59.

<sup>318</sup> Bei der Wildeberjagd von Meleagros (KOCH 1975, Taf. 39, Nr. 157; Taf. 41, Nr. 26) und Adonis (GRASSINGER 1999, Taf. 38, 1–4) kommt das Tier sehr oft aus einer Höhle heraus. Auf einer Sigillatasse aus dem 4. Jh. in Köln sind Herakles und der Zerberus zu sehen, letzterer steht so in einem dreieckigen Höhleneingang, dass nur eine Hälfte seines Körpers sichtbar ist (KATALOG FRANKFURT 1983, 580–582, Fig. 178,1). Vermutlich als Höhle ist die gebogene Felsengestaltung auf einem römischen Mosaik aufzufassen: Rom, Piazza Spagna, ANDRAE 1980, 168, Taf. 43,6, Nr. 134.

<sup>319</sup> DUNBABIN 1978, Pl. XIII.

<sup>320</sup> BLANCHARD–LEMÉE–ENNHAÏFER–SLIM–MERMET 1995, 184–185, Fig. 132.

<sup>321</sup> LEVI 1947, Pl. LVIIb.

<sup>322</sup> Beispielsweise eine in der Höhle ihre Jungen säugende Löwin: TOYNBEE 1973, 63, Abb. 21.

<sup>323</sup> CARANDINI–RICCI–DE VOS 1982, Farbtafel zwischen den Seiten 176–178.

<sup>324</sup> LEVI 1947, Pl. LXXVIIIb.





Abb. 60

*Ein Fuchs flüchtet vor dem Jagdhund in die Höhle. Kleineres Jagdmosaik, Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, 4. Jh., Sizilien*

## REITER MIT LANZE: EINER RETTER? SZENE VIII

Der mit seiner Lanze nach hinten stoßende berittene Jäger wurde in der die hellenistischen Traditionen weiterführenden römischen Kunst häufig dargestellt, auf dortigen Silbergefäßen des 2.–3. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Analogien. (Abb. 61, 62,1) Auf dem Griff einer ovalen Silberschale von Rethel aus dem 2. Jahrhundert greift ein Leopard einen galoppierenden Reiter an, der, sich im Sattel zurückbiegend, seine Lanze auf das Raubtier wirft (Abb. 62,4),<sup>325</sup> und ähnlicherweise verteidigt sich auch der Jäger auf der Schale von Berthouville<sup>326</sup>, und auf dem Jagdmosaik von Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega.<sup>327</sup> (Abb. 62,3) Der fliehende Löwenjäger auf der Schale aus Karnak in Berlin wirft, sich im Sattel zurückwendend, ebenfalls seine Lanze auf den ihn verfolgenden Löwen (Abb. 38, 62,2),<sup>328</sup> und ähnlicherweise sticht der Jäger in der konstantinischen Villa Saal 1 von Antiochia<sup>329</sup> einen Bären nieder oder einen Wildeber auf einer Scheibenfibel des 4. Jahrhunderts aus Wales.<sup>330</sup>

Der mit der Lanze rückwärts stoßende Reiter auf dem Krug von Budakalász ist unüblich, weil er die ansonsten in allen Szenen des Kruges gültige Regel durchbricht, dass es zwischen den einzelnen Jagdszenen keine direkte Beziehung gibt. Dieser Jäger zu Pferd stößt jedoch dem in der Nachbarszene den Wildeber überfallenden Bären seine Lanze in den Rücken, ohne sich um den ihm entgegenkommenden und um einen anderen, vor ihm flüchtenden und zu ihm zurückblickenden Leoparden zu kümmern. Die Szene vom Kampf zwischen Bär und Wildeber ist autonom und vollständig, braucht keine Ergänzung. Der Auftritt des Jägers hat keine ikonographischen Analogien und bedarf deshalb einer Erklärung.

Für diese auffällige Inkonsistenz in der Struktur kann es eine andere Erklärung geben. Die ikonographischen Parallelen des gestürzten Jägers (Szene V) stellen meist auch einen weiteren Jäger oder auch Kämpfer dar, der ihm in seiner bedrängten Lage zu Hilfe kommt. Der helfende Jäger kommt häufig zu Pferd und stößt, im Sattel zurückgewendet wie bei der Budakalász

<sup>325</sup> KATALOG PARIS–LYON 1989, 161–163, Nr. 107.

<sup>326</sup> KATALOG PARIS–LYON 1989, 93–94, Nr. 24.

<sup>327</sup> DE PALOL–CORTES 1974, L–LV.

<sup>328</sup> MIELSCH–NIEMEYER 2001, 12–15, 34–37, Abb. 15–16.

<sup>329</sup> LEVI 1947, Pl. LVIIIb.

<sup>330</sup> KATALOG BOSTON 1976, 66–67, XI, Nr. 91.





Abb. 61

*Der Reiter mit Lanze auf der Messingkanne, Budakalász, Grab 740*

Jagd (Szene VIII), seine Lanze in das angreifende Tier. Vermutlich haben auf der Vorlage für den Krug diese beiden Szenen zusammengehört, jedoch ist der Schöpfer des Kruges aus irgendeinem Grunde von der ursprünglichen Komposition abgegangen. Wegen der bewussten oder zufälligen Änderung trat dann der scheinbar konstruktive Widerspruch ein, der zu einem Spezifikum des Kruges geworden ist.

Die Zusammengehörigkeit der Szenen des zu Boden gestürzten und des seine Lanze nach hinten stoßenden reitenden Jägers läßt sich mit Hilfe vieler spätantiker ikonographischer Parallelen stützen. In völlig ähnlicher Form sind auf dem Berliner Krug ein in Not geratender und ein ihm helfender Jäger dargestellt.<sup>331</sup> Auf einem Mosaik in Karthago schützt sich auf diese Weise ein gestürzter Jäger mit seinem Schild, in den ein Löwe beißt, während der helfende reitende Jäger eintrifft und dem Löwen die Lanze in den Rücken stößt.<sup>332</sup> Auf dem Mosaik von Oudna in Nordafrika sieht und stößt ein berittener Jäger zurück, während sein Pferd nach vorn schauend galoppiert.<sup>333</sup> Auf dem antiochischen „Worcester Hunt“-Mosaik kommt der helfende Reiter entgegen und sticht dem den Gestürzten angreifenden Löwen die Lanze in den Rücken.<sup>334</sup> Der Löwe wendet im Schmerz seinen Kopf dem helfenden Jäger zu, während der gestürzte Jäger auf der Erde sitzt, sein Schild neben ihm liegt und er mit der Rechten sein Schwert erhebt. Auch ein Jäger zu Fuß kann zu Hilfe kommen, wie in der Szene der Wildschweinjagd auf dem kleinen Jagdmosaik von Piazza Armerina zu sehen ist.<sup>335</sup>

<sup>331</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 76.

<sup>332</sup> Karthago, DUNBABIN 1978, Pl. XII.25.

<sup>333</sup> DUNBABIN 1978, Pl. XXXIX, 101.

<sup>334</sup> LEVI 1947, 364–365, Fig. 151; KATALOG BALTIMORE–CLEVELAND–WORCESTER 2000, 66, Fig. 2.

<sup>335</sup> CARANDINI–RICCI-DE VOS 1982, 188, Fig. 100.

Das Gesicht des Jägers mit Lanze von Budakalász ist länglich, sein Haar hinten länger als bei anderen Jägern auf dem Krug, es reicht bis zum Nacken. Die Szene ist stark abgewetzt, die Jägergestalt schwer zu erkennen, schematisch wiedergegeben, die Gesichtsgestaltung ist etwas weicher, aufgrund der Behandlung des Brustkorbes ist anzunehmen, dass als Vorlage des Bildes eine Frauengestalt diente.<sup>336</sup>

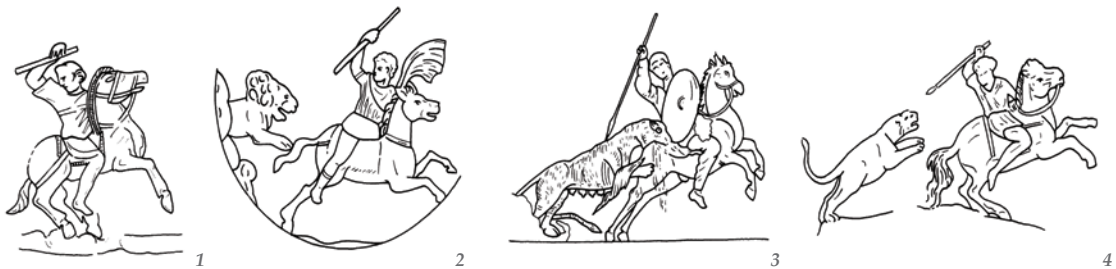


Abb. 62

Der Reiter mit Lanze: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Löwenjäger mit Lanze, Silberschale, 4. Jh., Karnak, Ägypten, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin; 3. Villenmosaik, Spanien, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien; 4. Silberschale, 3. Jh., Rhetel, Musée des Antiquités nationales, inv. 85793, Saint-Germain-en-Laye, Frankreich

## TIGERJAGD, SZENE IX

Die Szene des unteren Frieses zeigt ein bei den antiken Künstlern gleichfalls beliebtes Thema, die Tigerjagd. (Abb. 63, 65,1) Über sie gab es im antiken Volksglauben phantastische Vorstellungen. Es war nämlich eine verbreitete Anschauung, dass es nur weibliche Tiger gäbe. Offensichtlich vertrat diese Ansicht auch der spätantike Volksglaube, weil sich Darstellungen männlicher Tiger selten finden. Auf römerzeitlichen Jagdsarkophagen wird aber außer der Tigerin auch das Männchen gezeigt.<sup>337</sup> Auf der Jagd musste der Jäger zuerst ein Junges der Mutter rauben, die den Dieb sofort verfolgte. Auf der Flucht warf der Jäger dem wütenden Tier das Junge hin, das die Tigerin sofort ins Maul nahm und mit ihm in die Höhle lief, während die Gefährten des Jägers die übrigen Jungen stahlen.<sup>338</sup> Eindeutig zeigt diese Szene das antiochische „Worcester Hunt“-Jagdmosaik<sup>339</sup> und ein Detail des Kirchenmosaiks von Kyrene.<sup>340</sup> Auf dem Jagdmosaik in Triclinium von Apamea greifen berittene Jäger mit Lanze eine ihre Jungen verteidigende Tigerin an (Abb. 65,4),<sup>341</sup> ebenso wie zwei Jäger zu Fuß auf den Megalopsychia-<sup>342</sup> (Abb. 65,3) und den sog. Dumbarton Oaks-Mosaiken.<sup>343</sup>

Die Darstellung des Tigerweibchens auf dem Krug ist ein eindeutiger Hinweis auf die erwähnte antike Tradition, aber diese Darstellung hat sichtlich die enge Verbindung zur im Volksglauben bewahrten Geschichte verloren. Der Meister des Kruges von Budakalász hat die Tigerjungen nicht dargestellt, ihm war allein der Zweikampf zwischen Mensch und Tier wichtig.

<sup>336</sup> Die Jägerin (Atalanta) ist in der antiken Mythologie nicht unbekannt, wir begegnen ihrer Darstellung oft, z. B. auf syrischen Mosaiken: DULIÉRE 1968, Pl. XIV,1 oder auf einer Schale mit Jagdszene der Dumbarton Oaks Collection (Washington, D. C.): ROSS 1962, Pl. II–III, Nr. 4.

<sup>337</sup> Beispielsweise Geron: ANDREAE 1980, Taf. 70,1.

<sup>338</sup> STEIER 1936, 946–951; TOYNBEE 1973, 64–69.

<sup>339</sup> LEVI 1947, I, 363–365, Fig. 151, II. CLXXIIIb.

<sup>340</sup> Kyrene, ALFÖLDI-ROSENBAUM-WARD-PERKINS 1980, Pl. 39,3, 40.

<sup>341</sup> BALTY 1969, Pl. IX.

<sup>342</sup> LEVI 1947, I, Fig. 136.

<sup>343</sup> LEVI 1947, I, 358–359, II, Pl. LXXXVIa.





Abb. 63

*Tigerjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740*



Abb. 64

*Ein Reiter stößt mit seiner Lanze einen Löwen nieder, Silberplatte, 4. Jh., Nordsyrien,  
Photo © Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, The Williams Fund, Arts. No. 66.77*



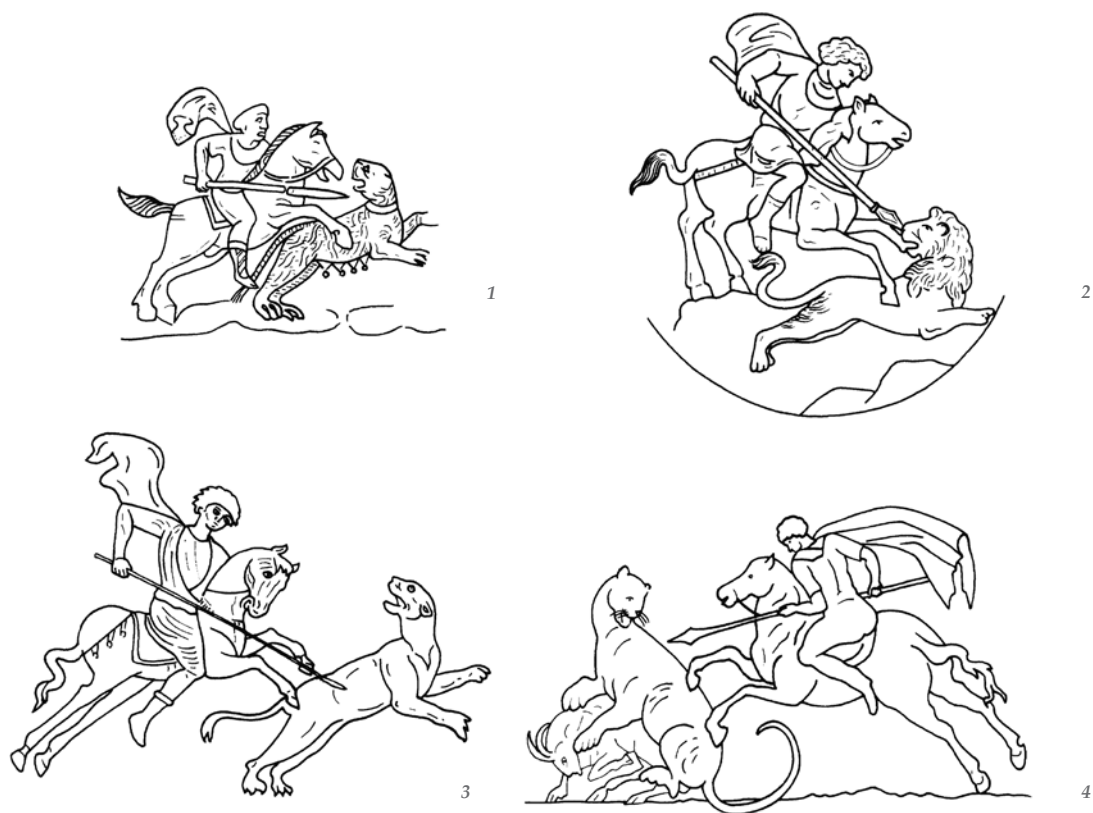


Abb. 65

Wildtier verfolgender Reiter mit Lanze: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Silberplatte, Nordsyrien, 4. Jh., Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, The Williams Fund, Arts. No. 66.77; 3. Jagdmosaik in einem Haus von Daphne im Vorort von Antiochia (Worcester Hunt), Ende 5. – Anfang 6. Jh., Worcester Art Museum, Worcester, USA; 4. Jagdmosaik im Triclinium der Villa, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel.



Abb. 66

Tigerjagd auf dem Jagdmosaik im Triclinium der Villa, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Photo © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel

## GRAFITTO

Auf Beingegegenständen der Awarenzeit finden sich häufig einfache eingeritzte Darstellungen, die das Reiterleben zeigen<sup>352</sup>, und das Grafitto am Hals des Kruges von Budakalász kann stilistisch in die Reihe dieser Darstellungen aufgenommen werden, auch wenn es weit schwächer als all diese ist. Gut geformt sind geritzte Pferde mit dem Sattel und Satteldecke auf dem Knotenlöser von Nosa/Nosza-Pörös-kaszáló östlich von Subotica/Szabadka. (Abb. 67,2-3)<sup>353</sup> Oberflächlicher ausgeführt sind die eingeritzten Pferdedarstellungen der Beinplatte von Mokrin/Homokrév<sup>354</sup>, Vrbas/Verbász<sup>355</sup> (Abb. 67,4), des Beinpfriems von Mandjelos/Nagyolaszi<sup>356</sup> und auf der Rückseite eines Gürtelbeschlages von Szekszárd.<sup>357</sup>

Den awarenzeithlichen Besitzer des Kruges von Budakalász haben augenscheinlich die plastischen Jagddarstellungen auf diesem nicht befriedigt, weil er auf die leere Fläche des Kruges auch selbst eine für uns kaum mehr zu enträtselnde symbolische Botschaft an seine Umgebung gravierte: ein über eine besonnte Wiese galoppierendes Pferd. Bekannt ist, dass auch im Gebiet am Fluss Perm die örtlichen Bewohner verschiedene Szenen in die in den Waldheiligtümern aufgehängten byzantinischen und sasanidischen Silberschalen gravierten.<sup>358</sup>

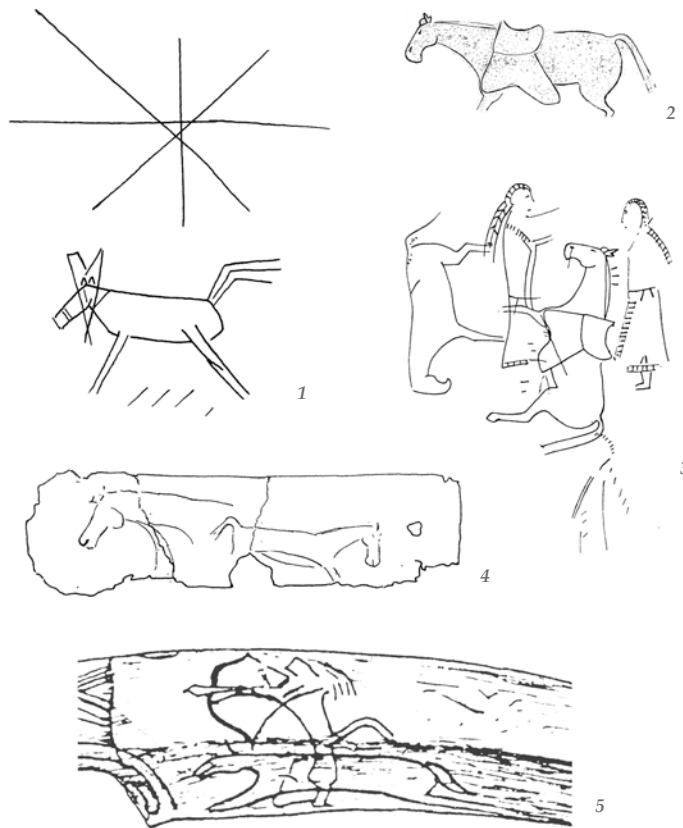


Abb. 67

Awarzeitliche geritzte Pferdedarstellungen: 1. Grafitto am Hals des Kruges, Budakalász Grab 740: eingraviertes Stern(?) und Pferd; 2-3. Beinplatte von Nosa / Nosza; 4. Beinplatte von Vrbas / Verbász; 5. Beinpfriem von Mandjelos / Nagyolaszi

<sup>352</sup> DIMITRIEVIĆ-KOVAČEVIĆ-VINSKI 1962, 54, Nr. 45, Abb. 1.

<sup>353</sup> LÁSZLÓ 1970, 176, Abb. 7.

<sup>354</sup> LÁSZLÓ 1946, 10, Abb. 4,3; RANISAVLJEV 2007, T. 37.

<sup>355</sup> NAGY 1971, 245, T. XXVIII,13.

<sup>356</sup> Mandjelos/Nagyolaszi in der Nähe von Sirmium. ERCEGOVIĆ-PAVLOVIĆ 1982, 53, Fig. 2.

<sup>357</sup> Im awarenzeithlichen Gräberfeld von Szekszárd-Bogyszlói út, Grab 319: ROSNER 1999, 194, Taf. 28/Grab 390-6.

<sup>358</sup> LEŠČENKO 1976, 176-188; MUNDELL MANGO 2006, 63, Fig. I,1-2; BÁLINT 2010, 246, Abb. 91,3.

Der einen Gegner oder ein Wildtier verfolgende Reiter mit Lanze ist ein häufiges Thema in der antiken Kunst.<sup>344</sup> (Abb. 65,2) In der römischen Kaiserzeit wird seit dem 2. Jahrhundert auch der Kaiser selbst in dieser Pose gezeigt.<sup>345</sup> Der ein flüchtendes Tier verfolgende berittene Jäger ist eine im 3.–4. Jahrhundert oft geschilderte Szene, wie eine nordsyrische Silberschale,<sup>346</sup> der Berliner Krug<sup>347</sup> und auch eine kleinasiatische durchbrochene Goldplakette<sup>348</sup> zeigen. Auf dem antiochischen „Worcester Hunt“-Jagdmosaik greift ein berittener Jäger mit Lanze ähnlich wie bei der Tigerjagd von Budakalász einen Löwen an.<sup>349</sup>

In der römischen Kaiserzeit wird häufiger die Kaiser- oder Jägergestalt mit kurzer Wurflanze, seltener dagegen der Jäger mit langer Stoßlanze gezeigt, der im Sattel sitzend mit der in der Hüfte gehaltenen Lanze das Wild gerade niederstoßen will. Letzterer Bildtyp findet sich in den Reiterjagdszenen mit Lanze der orientalischen Herrscher.<sup>350</sup> Daneben lassen sich gemeinsame Formelemente bei der Darstellung der Tigergestalt zwischen der spätantiken und der sasanidischen Kunst entdecken.<sup>351</sup>

<sup>344</sup> MUNDELL MANGO 1986.

<sup>345</sup> Beispielsweise: Trajan: BRILLIANT 1963, 110, Fig. 3.5; Lucius Verus: BRILLIANT 1963, 143, Fig. 3.94; Tiberius Claudius Maximus ist auf der Trajansstele als Reiter mit Lanze dargestellt: COARELLI 2000, 38, Abb. 29.

<sup>346</sup> MUNDELL MANGO 1986, 273–274, Fig. 101,1.

<sup>347</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 76.

<sup>348</sup> DALTON 1901, 39, Pl. IV, Nr. 252.

<sup>349</sup> LEVI 1947, Pl. CLXX.

<sup>350</sup> Die Gestalt des berittenen Jägers mit Stoßlanze zeigt entferntere Verwandtschaft mit den Darstellungen der sasanidischen Jagdschalen (HARPER 1981, 212, Pl. 11b), mit denen von Herrschern oder Jägern auf Monumentalreliefs (Naqsch-e Rostam: II. Hormizd: VON GALL 1990, Taf. 9b) und den Lanzenreitern auf Wandgemälden (Dura Europos: VON GALL 1990, Taf. 18b).

<sup>351</sup> ORBELI–TREVER 1935, Taf. 14, 15; TREVER–LUKONIN 1987, Nr. 12, Abb. 23; der Löwenjäger sitzt auf einer Tiegerfell-Satteldecke, Nr. 17, Abb. 34–35.



## KLEIDUNG, PANZER

Die Kleidung der Jäger ist einheitlich, aber ihre Darstellung derart schematisch, dass individuelle Züge schwerlich zu erkennen sind. Die Jäger tragen eine kurzärmelige kurze Tunika bis zum Knie, am Hals ist der punzenverzierte Saum des gebogenen Oberteils der Tunika gut sichtbar. Die Tracht und Darstellung der kurzen Tunika waren im Mediterraneum des 5.–7. Jahrhunderts allgemein verbreitet.<sup>359</sup>

Die Schulter dreier Jäger bedeckt ein ärmelloser Mantel (*paludamentum*), der zum Zeichen heftiger Bewegung hoch hinter ihnen schwebt. Am Oberteil des Rückens des Bärenjägers (Szene III) ist der Halbkreis des am Hals befestigten Mantels sichtbar, doch hat der Schöpfer des Kruges den dazugehörigen langen Mantelteil weggelassen. Die Darstellungsweise von Kleidung und hohen gebundenen Lederschuhen ist aber weder stilistisch noch chronologisch typisch und zur Bestimmung der Werkstatt und Chronologie des Kruges ungeeignet.<sup>360</sup>

Auf dem Oberkörper von fünf Jägern ist die Ober-„Bekleidung“ nur mit eingeritzten Linien angedeutet (Jäger von Szene I, II, III, V und VIII). Auffällig ist, dass ihr Oberkörper die Körperwölbungen starr zeigt und im scharfen Gegensatz dazu ihre kurze Tunika unterhalb der Taille frei und fast spielerisch schwingt. Oberhalb der Tunika ist um Hals und Oberarm ein dreieckig eingeschnittenes, ebenfalls kurzärmeliges „Kleidungsstück“ zu erkennen, an dem auf der Brust ein schmaler Streifen umläuft, an der Taille hinten waagrecht verläuft und vorn als Lendenschutz kreissegmentartig herabreicht und mit Punzierung gesäumt ist.<sup>361</sup>

Diese eingeritzte „Oberkleidung“ ist auf zweierlei Weise zu interpretieren. Die kurze Tunika hält in der Mitte ein Gürtel zusammen, und der Oberteil der Tunika verdeckt etwas gebau-scht den Gürtel. Das ist eindeutig auf den David-Schalen des zyprischen Lambousa-Schatzes<sup>362</sup> zu sehen, die zwischen 613 und 629–630 n. Chr. entstanden; dort zeigt der Oberteil mit regelmäßigen oder unregelmäßigen Falten eindeutig das lose Oberkleid, dessen Saum ebenfalls mit Punzen verziert ist.

Andererseits entspricht bei den Jägern auf dem Budakalász-Krug diese „Oberkleidung“ der Wirkung der sich den Wölbungen des Brustkorbes, der Muskulatur anschmiegenden Metall- und Lederpanzerdarstellungen. (Abb. 68) Solche Darstellungen finden sich auf einzelnen Schalen des zyprischen Lambousa-Schatzes<sup>363</sup> oder bei der Gestalt des Panzerreiters der Ittenheimer Phalere.<sup>364</sup> Möglicherweise konnten die Vorbilder der Jägerdarstellungen des Kruges solche von Soldaten mit Körper- oder Muskelpanzer gewesen sein. Doch weist die Form der Oberkörperpanzer der Jäger des Budakalász-Kruges weder auf die römischen noch die frühbyzantinischen Metallpanzer hin, und es fehlen ihnen auch die unten am Oberkörperpanzer rockartig befestigten Lederbänder (*pteryges*). Die Kleidung der Jäger auf dem Krug von Budakalász lässt sich mit Hilfe eines in Rom, im Tiber gefundenen Kruges enträtseln, deren Reliefs die Dakerkriege darstellen.<sup>365</sup> Dort ist Trajan eindeutig im Metallpanzer zu sehen, der neben ihm stehende *praefectus praetorio* Tiberius Claudius Livianus trägt über der kurzen Tunika nach Feststellung des den Fund bearbeitenden Thomas Schäfer einen Lederpanzer (Lederkoller, Abb. 68,7).<sup>366</sup> Möglicherweise liegt er richtig mit der Annahme, wenn alle mit den Barbaren kämpfenden Römer gepanzert sind, sollte gerade die zweitwichtigste Gestalt der Szene nicht

<sup>359</sup> Die kurze Tunika trug man auch in späantiker und frühbyzantinischer Zeit. HOUSTON 1965, 96–100, Fig. 105; 132–133, Fig. 144a.

<sup>360</sup> ÅKERSTRÖM-HOUGEN 1974, 42–45, Fig. 20.

<sup>361</sup> All dies ist beim Löwenjäger von Szene I besonders gut erkennbar.

<sup>362</sup> STYLIANOU 1969, 20, Pl. 18; 24, Pl. 20; 26, Pl. 21; 28, Pl. 30, Pl. 24 links; 32, Pl. 25; 38, Pl. 29.

<sup>363</sup> STYLIANOU 1969, 20, Pl. 18; 24, Pl. 20; 26, Pl. 21; 28, Pl. 30, Pl. 24 Mitte, rechts; 38, Pl. 29 rechts.

<sup>364</sup> WERNER 1943, 17, Abb. 5.

<sup>365</sup> Der bronzene Reliefkrug befindet sich im Kunsthandel in London. SCHÄFER 1989, 283–317.

<sup>366</sup> SCHÄFER 1989, 297.

entsprechend gekleidet sein? Einen ebensolchen Lederpanzer trägt auch der behelmte Fußsoldat am Hals des Kruges. (Abb. 68,8) In den sorgfältig komponierten Szenen des Dakerkrieges auf diesem Krug lassen sich vier verschiedene Panzer beobachten: Muskelpanzer mit Pteryges, Lederpanzer über der Tunika, Kettenpanzer und Lamellenpanzer.<sup>367</sup> Zwei Gestalten mit Lederpanzer auf dem Krug aus dem Tiber tragen wie die Jäger auf dem Krug von Budakalász eine kurze Tunika, der Lederpanzer läuft hinten gerade geschlossen um und reicht vorn gebogen bis über die Lenden. Der dreieckige Einschnitt der Lederpanzer am Oberarm diente der freieren Bewegung des Armes. Auf dem Krug, der den Dakerkrieg darstellt, ist der Lederpanzer am Hals gebogen geschlossen, während der Meister auf dem Krug von Budakalász einen dreieckigen Einschnitt am Hals geschaffen hat.



Abb. 68

Panzerdarstellungen: 1–6. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 7. Tiberius Claudius Livianus praefectus praetorio trägt Lederpanzer, Bronzekanne aus dem Tiber in Rom; 8. Fußkrieger im Lederpanzer, Bronzekanne aus dem Tiber in Rom; 9. Kanne mit Achilles-Darstellung, Jerusalem

<sup>367</sup> SCHÄFER 1989, 290, Abb. 9.

Es ist somit anzunehmen, dass bei der Gestaltung der Jäger auf dem Krug von Budakalász Soldaten im Lederpanzer als Vorbild dienten. Im römischen Heer wurden ähnliche Lederpanzer getragen,<sup>368</sup> von ihnen sind archäologische Spuren<sup>369</sup> auf Grabsteinen (Celeia, Brigetio),<sup>370</sup> Statuen (Civiltà Castellana)<sup>371</sup> und Sarkophagen<sup>372</sup> vorhanden. Lederpanzer gehörten auch im byzantinischen Heer zur Ausrüstung, aber aus dieser Periode sind nur wenige Darstellungen erhalten.<sup>373</sup> Einen ebensolchen Lederpanzer trägt ein Reiter mit Schwert aus dem 4.–5. Jahrhundert im Istanbuler Museum<sup>374</sup> oder Mars auf dem „Jahreszeiten“-Mosaik von Argos aus dem 5. Jahrhundert<sup>375</sup> oder Justinian auf einem Goldmedaillon.<sup>376</sup> Auf der Budapester Justinian-Darstellung ist sogar das den Lederkoller zusammenhaltende Band zu erkennen.<sup>377</sup> Auf dem schon behandelten Jerusalemer Achilles-Krug tragen die Soldaten Metallpanzer, deren Oberteil ähnlich wie die von Budakalász gestaltet wurde.<sup>378</sup>

Auch der auf der Brust umlaufende schmale Streifen kann mit den Darstellungen gepanzerter Soldaten in Zusammenhang gebracht werden. Dieses Detail ist auch auf Vorgänger der römischen Kaiserzeit zurückzuführen, da auf Schilden aus der Mitte des 3. Jahrhunderts von Dura Europos mit Darstellungen der Amazonomachie und der Belagerung Trojas die gepanzerten Soldaten auf der Brust einen schmalen Streifen tragen.<sup>379</sup> Dieses die Brust schützende/verzierende Band findet sich auch anscheinend funktionslos auf dem Brustkorb der im Amphitheater kämpfenden Jäger auf einem Diptychon vom Anfang des 5. Jahrhunderts in Bourges.<sup>380</sup> Der Panzerreiter und der neben ihm stehende gepanzerte Soldat auf dem Barberini-Diptychon aus dem 6. Jahrhundert tragen ebensolche Bänder auf der Brust wie die Jäger von Budakalász,<sup>381</sup> und diese Tradition blieb auch im 7. Jahrhundert erhalten, da sie sich auf den David-Schalen des zyprischen Lambousa-Schatzes finden.<sup>382</sup> Bei den genannten gepanzerten Gestalten sind also der den Panzer zusammenhaltende, auf der Brust umlaufende waagerechte Streifen und in einzelnen Fällen auch der dreieckige Einschnitt am Oberarm gut zu erkennen.

Der Schöpfer des Kruges von Budakalász hat also die Jäger nachweislich, ungeachtet der schwach eingeritzten, verwischten Linien, mit Lederkoller dargestellt. Es ist anzunehmen, dass er ähnliche Vorbilder, Soldatendarstellungen verwendete. Nicht unwichtig für die Datierung des Kruges von Budakalász ist allerdings, dass auf dem auf 550–560 datierten Jerusalemer Achilles-Krug Metallpanzerdarstellungen mit Streifen auf der Brust zu sehen sind. Auf dem Panzer des einen Soldaten ist der dreieckige Halsausschnitt zu erkennen, darunter zeigt sich der gebogene obere Abschluss der Tunika, auf der Brust des anderen Soldaten ist das gleiche den Panzer zusammenfassende Band zu sehen wie bei den Jägern von Budakalász.<sup>383</sup>

<sup>368</sup> „It has generally been accepted that the body armour was therefore leather though one finds it difficult to imagine how a supple leather could have any defensive qualities.“ ROBINSON 1972, 26; Grabaedicula von M. Caelius: GABELMANN 1972, 74–75, Abb. 1–2; ULBERT 1976, 419; BISHOP–COULSTON 1993, 85.

<sup>369</sup> Archäologische Spuren von Lederkollern in einem germanischen Fürstengrab aus der Kaiserzeit: LAUX 1992, 330–331.

<sup>370</sup> Auf norischen und pannonischen Grabdarstellungen beobachtete H. Ubl mehrfach Darstellungen von Lederpanzern. UBL 1969, 114–125, Nr. 28, Abb. 116 (Aeleus Septimius, Brigetio); Nr. 106, Abb. 117.: (Celeia); BARKÓCZI 1957, Taf. XII; SCHÖBER 1954–57, 192–197, Taf. 22–23; COUISSIN 1926.

<sup>371</sup> Basisrelief in der Kathedrale von Civiltà Castellana. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung 42, 1927, 129–131, Taf. 15–18; UBL 1969, 119, Abb. 115.

<sup>372</sup> ROGGE 1995, Taf. 54,3, Nr. 6; Taf. 61,2, Nr. 45.

<sup>373</sup> KOLIAS 1988, 45.

<sup>374</sup> FIRATLI 1990, 136, Pl. 84.

<sup>375</sup> ÅKERSTRÖM–HOUGEN 1974, 42–45, Fig. 17,2, Farbtafel 1,2.

<sup>376</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 45, Nr. 44.

<sup>377</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 60, Fig. 7.

<sup>378</sup> HENGEL 1982, 12, Abb. 1b.

<sup>379</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 223–225, Nr. 200.

<sup>380</sup> VOLBACH 1976, 43, Nr. 36, Taf. 20.

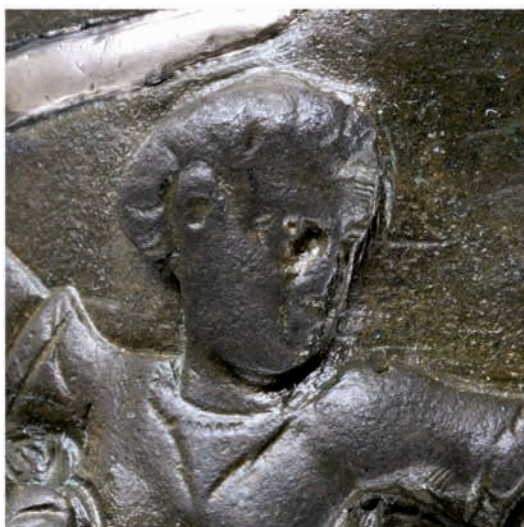
<sup>381</sup> VOLBACH 1976, 47–48, Nr. 48.

<sup>382</sup> STYLIANOU 1969, 20, Pl. 18; 24, Pl. 20; 26, Pl. 21; 28, Pl. 30, Pl. 24 links; 32, Pl. 25; 38, Pl. 29.

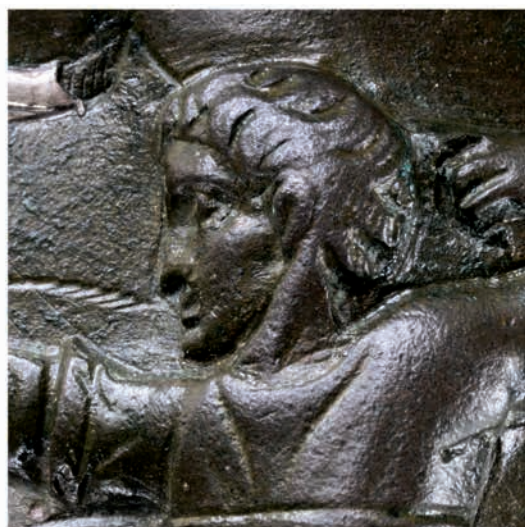
<sup>383</sup> HENGEL 1982, 12, Abb. 1b.



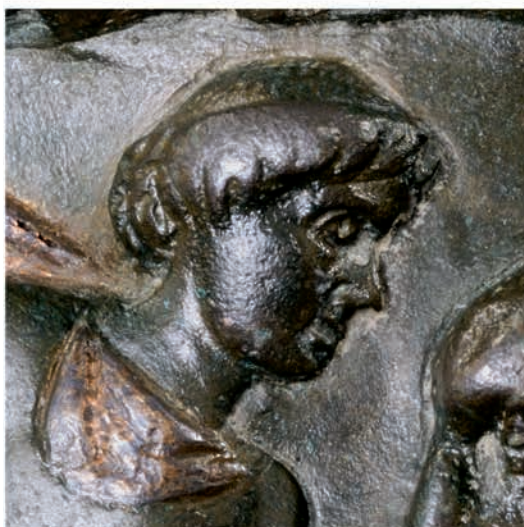
Der Schöpfer des Kruges von Budakalász stellte also die Jäger in ebensolchem Lederkoller dar, wie ihn Soldaten trugen. Der jagende Herr und seine ranghohen Helfer erscheinen auch auf den Jagdsarkophagen der römischen Kaiserzeit im Metallpanzer.<sup>384</sup> Soldaten fungierten in spätantiker Zeit selten auf Darstellungen von Jagdabenteuern. Auf dem Mosaik im Peristyl des Kaiserpalastes von Konstantinopel greift der eine Jäger mit Schild und Schwert einen Tiger an. Er trägt eindeutig Soldatenkleidung, der Panzer und der an der Hüfte herabhängende *pteryges* sind gut zu sehen.<sup>385</sup>



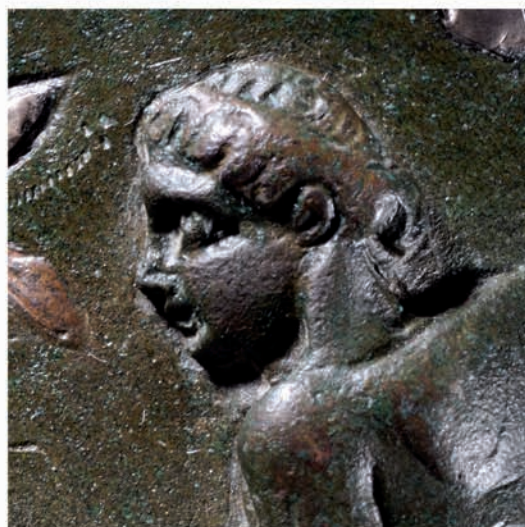
1



2



3



4

Abb. 69

Haarkranzfrisur der Jäger auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740:  
1. Löwenjäger; 2. Leopardenjäger; 3. Bärenjäger 3; 4. Bärenjäger 1.

<sup>384</sup> ANDREAE 1980, Taf. 12,1–2, Nr. 131, 104; Taf. 54,2, Nr. 208.

<sup>385</sup> BRETT 1947, 45.

## HAARTRACHT

Die vielleicht markanteste Charakteristik der Jäger auf dem Krug ist die einheitliche, oben auf dem Kopf geschnittene und an Stirn und Nacken dichte Haarkranzfrisur. Diese Haartracht ist beim Löwen-, Leopard- und den beiden Bärenjägern (Szenen III, X) eindeutig zu erkennen und in drei anderen Fällen, beim gestürzten, beim rückwärts stoßenden und beim Tigerjäger (Szenen V, VIII, IX), trotz der starken Abnutzung mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. (Abb. 69) Eine andere Haartracht ist nur die einfache Kurzfrisur des unbedeckten Jägers auf dem oberen Fries. Der Haarkranz aus geordneten Locken ist kurz geschnitten, fällt nicht auf den Nacken und läßt allgemein die Ohren frei oder bedeckt sie nur halb. Auf dem Kopf ist das Haar stark gekürzt und fällt teilweise strahlenförmig oder leicht geschwungen herab. Am besten hat der Künstler die Frisur der beiden Bärenjäger mit Lanze ausgearbeitet, mit dickeren



1



2



3



4

Abb. 70

Geschnittene Haarkranzfrisuren in der kleinasiatischen Porträtplastik: 1–4. Aphrodisias, zweite Hälfte 5. Jh., Selçuk Arkeoloji Müzesi, Efes / Selçuk Archäologisches Museum, Ephesos



und vereinzelter eingravierten Linien sind die Locken des Haarkranzes und mit winziger Punzierung oder strahlenförmiger Einkerbung das gekürzte Haar oben auf dem Kopf angedeutet. Der Leopardenjäger hat reicheres Haar als die übrigen Jäger, oben auf dem -Kopf ist es nicht geschnitten und mit dem Haarkranz zusammen durch Locken mit gleichdichten Linien angegeben.

Die Haartracht der Jäger ist die auf Theodosianischen Traditionen verweisende Haarkranzfrisur, die etwa am Ende des 4. und im 5. Jahrhundert in Mode war und nach einzelnen Angaben auch im 6. und sogar im 7. Jahrhundert auf Darstellungen vorkommt.<sup>386</sup> Typisch für sie ist vor allem, dass das Haar, um Stirn und Nacken umlaufend, einen dicken Haarkranz bildet, wobei es die Ohren wie in klassischer Form auf einer Büste im Louvre aus der Theodosius-Honorius-Zeit freilässt.<sup>387</sup> Diese Haarkranzfrisur war im 5. Jahrhundert die Basis der meisten Männerfrisuren, sie wurde in der Plastik, auf Elfenbeinschnitzereien und auch auf Mosaiken häufig dargestellt.<sup>388</sup> Auf zahlreichen Abbildungen des 5. Jahrhunderts bildet das nach vorn gekämmte Haar um die Stirn eine leichte Welle, unter der aber das Ohr immer hervorschaut (Theodosius Missorium, Stilicho, Probianus, Kaiserpriester).<sup>389</sup> Da diese Frisur länger als ein Jahrhundert in Mode war und in gewissermaßen veränderter, dichter und auch das Ohr verdeckender Form auch zur Zeit der Kaiser Anastasius und Justinian getragen wurde, hat ihre Datierung der Forschung viele Probleme bereitet.<sup>390</sup> Die Frisur- und Kopfformen auf dem Krug von Budakalász weichen allerdings von den Köpfen aus der Theodosius-Zeit ab.<sup>391</sup>

Eine bessere Möglichkeit zur Untersuchung der Entwicklung der Haarkranzfrisur als die Reliefs und Mosaiken bietet jedoch die Porträtplastik, auch wenn der Vergleich nur sehr vorsichtig und unter gewissen Voraussetzungen vorgenommen werden kann. In den vergangenen Jahrzehnten gab es eine Diskussion in der Forschung über eine Gruppe von geschnittenen Haarkranzfrisuren der kleinasiatischen Porträtplastik. Die Porträts aus Ephesos und Aphrodisias (Abb. 70) weisen auffallende Ähnlichkeit mit der Haartracht der Bärenjäger des Kruges auf. Die geschnittene, dichte Haarkrone mit vergrößerter Lockenbearbeitung der aus Ephesos stammenden Porträts im Selçuk Archäologischen Museum steht der der Jäger auf dem Krug am nächsten, andererseits sind Kopfform und Gesichtsausarbeitung etwas gröber aufgefasst.<sup>392</sup> Für eine andere Gruppe der Porträts mit Haarkranzfrisur ist das detaillierter ausgearbeitete lockige Haar typisch, wie am Kopf aus Aphrodisias in Brüssel,<sup>393</sup> mit dem auch andere Funde aus Aphrodisias<sup>394</sup> und ein Kopf aus Sardes verbunden werden können.<sup>395</sup> Weiter ist für diese Porträts typisch und identisch mit den Köpfen auf dem Krug, dass der Haarkranz die erheblich großen Ohren freilässt. Diese Köpfe datierten Elisabeth Alföldi-Rosenbaum und Wolfgang Oberleitner aus stilkritischen Gründen in die Mitte des 5. Jahrhunderts.<sup>396</sup>

Aufgrund ebenfalls begründeter Argumentation erwog Siri Sande die mögliche Datierung dieser Porträts ins 6. Jahrhundert. Ihre Argumentation beruht vor allem auf dem Vergleich mit Beispielen aus anderen Gattungen (Mosaik, Gemälde, Elfenbein), der eine breitere kunsthistorische Einordnung der behandelten Porträts ermöglicht. Aufgrund der genannten

<sup>386</sup> DALTON 1909, Nr. 12; VOLBACH 1976, Nr. 181.

<sup>387</sup> SANDE 1975, Taf. II, Abb. 5–7.

<sup>388</sup> OBERLEITNER 1964–65, 29; L'ORANGE 1965, 68, 77.

<sup>389</sup> Barbarendarstellung in Form eines figuralen Waagengewichtes (München): FRANKEN 1994, 196, Taf. 123:CE 6.

<sup>390</sup> DELBRÜCK 1933, 47; KOLLWITZ 1941, 121–122; L'ORANGE 1962, 50–51; INAN–ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979, 35; über die Datierungsschwierigkeiten der Frisur von Männerporträts: SANDE 1975, 69–70.

<sup>391</sup> MEISCHNER 1990, 302–324.

<sup>392</sup> OBERLEITNER 1964–65, 29–35; INAN–ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979, Taf. 255, 1–4, Nr. 151, Taf. 254, 1, Nr. 152.

<sup>393</sup> INAN–ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979, Taf. 257, 1–4, Nr. 204; Taf. 258, 1, 2, Nr. 201.

<sup>394</sup> INAN–ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979, Taf. 253, 1–3, das Chlamydatus-Porträt von Aphrodisias zeigt, dass man auch im 5. Jh. die dichte Haarkrone dargestellt hat, ähnlich den späteren Abbildungen der Zeit Justinians. SMITH 1999, Pl. I, 4, VI, 3–4.

<sup>395</sup> INAN–ROSENBAUM 1966, Nr. 220, Pl. CLXXX, 3, 4; SANDE 1975, 81–84.

<sup>396</sup> OBERLEITNER 1959, 83; OBERLEITNER 1964–65, 29–35; SEVERIN 1972, 168–169, Nr. 14.



Parallelen der Haarkranzfrisur kann man die Datierung ins 6. Jahrhundert nicht ausschließen.<sup>397</sup> Konsul Magnus trägt auf seinem Diptychon von 518 eine Haarkranzfrisur aus dichten, geordneten Locken, oben auf dem Kopf sind die Haare geglättet, unter der Frisur sieht das Ohr gerade noch hervor.<sup>398</sup> Gestützt wird dies meiner Meinung nach auch durch den in Cherson gefundenen und durch die Kontrollstempel auf die Zeit Kaiser Justinians (526–565) datierten Reliquiar, auf dem die Engel eine dichte, auch die Ohren bedeckende Haarkrone tragen.<sup>399</sup> Auf einem ins 6. Jahrhundert zu datierenden Elfenbein-Buchdeckel in der Pariser Bibliothèque Nationale tragen die Engel neben dem Kreuz eine Haarkranzfrisur in klassiszierender Form.<sup>400</sup> Die Apostelfigur der durch den Kontrollstempel in die Zeit von Kaiser Herakleios (602–641) zu datierenden *capsella vaticana* von Rom trägt eine kurzgeschnittene Haarkranzfrisur,<sup>401</sup> und auch die weichen Gesichtszüge der Köpfe stehen denen der Bärenjäger des Kruges von Budakalász näher.

Wie gesehen, lässt sich also in der Toreutik der Justinianszeit die Haarkranzfrisur nachweisen, doch ist auf den Porträts im 6. Jahrhundert nicht mehr die gestutzte Haarkrone typisch, sondern eine dickere Frisur, die das Ohr teils oder völlig verdeckt.<sup>402</sup> Die reiche Haartracht des Leopardenjähgers mit Bogen auf dem oberen Fries des Budakalász-Kruges und des Tigerjägers unterscheidet sich von der die klassischen theodosianischen Traditionen starrer bewahrenden Form der Bärenjäger und weist nachdrücklicher auf die reiche Haartracht der Justinianszeit hin. Auf diese Weise weisen die Köpfe der Tiger- und Leopardenjäger gewisse Beziehung mit der Portätplastik der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts auf. Das breite Gesicht, die großen Augen, die Stumpfnase und die dicken Lippen des Tigerjägers erinnern im übrigen an den Sardes-Kopf, der an den Anfang des 6. Jahrhunderts datiert wird.<sup>403</sup> Der Einfluss der Haarkranzfrisur des 5. Jahrhunderts findet sich noch auf einigen Elfenbeinschnitzereien aus dem 6. Jahrhundert, etwa bei den in der Arena kämpfenden Gestalten und unter den Zuschauern auf dem Zürcher Areobindus-Diptychon (506)<sup>404</sup> oder bei einzelnen Jägern der Sankt Petersburger Löwenjagd, auch wenn in diesen Fällen die Frisur auch die Ohren bedeckt.<sup>405</sup>

Auf Mosaiken des 6. Jahrhunderts finden sich vereinzelt auf die Haarkranzfrisur verweisende Haartrachten. Auf dem Michaelion-Mosaik des syrischen Huarte bei Apamea trägt Adam eine fein angedeutete Haarkrone, wobei einige weiße Steine zeigen, dass die Krone nicht die Ohren verdeckt.<sup>406</sup> Eine ähnliche Haarkranzfrisur trägt ein Bärenjäger auf dem Naos-Mosaik der Basilika im südlichen Stadtteil von Caričin Grad/Iustiniana Prima. Bei ihm verdeckt sie aber das Ohr und fällt ein wenig auf den Nacken herab.<sup>407</sup> Sorgfältig geordnete Locken bilden die dichte Haarkranzfrisur des Hagios Georgios aus dem 5. Jahrhundert auf dem Kuppelmosaik von Thessalonike,<sup>408</sup> und diese die Ohren nicht bedeckende Frisur findet sich auch noch bei dem Beamten im Gefolge Kaiser Justinians auf dem Mosaik von San Vitale in Ravenna.<sup>409</sup>

<sup>397</sup> SANDE 1975, 102–103, Anm. 162.

<sup>398</sup> RICE 1959, Abb. 27; VOLBACH 1976, 37, Nr. 23, Taf. 10.

<sup>399</sup> BUSCHHAUSEN 1971, 252–253, B21, Taf. B59. Auf dem ins 6. Jahrhundert zu datierenden Reliquiar von Grado ist das Haar auf den Köpfen der Apostel Petrus und Paulus kurz, und sie tragen eine Haarkranzfrisur. BUSCHHAUSEN 1971, 246–248, B18, Taf. 55; WEIGAND 1932, 64–65; die Datierung des Reliquiars wird von der Verzierung des Deckels unterstützt, die Lämmer mit Kreuz kommen über den Säulen des Presbyteriums von San Vitale in Ravenna vor. DEICHMANN 1958, Taf. 305; ein gutes Bild: VOLBACH–HIRMER 1958, Abb. 165. Das edelsteinbesetzte Kreuz lässt sich gleichfalls mittels Analogien des 6. Jh. bestimmen. VOLBACH 1965, Tav. L.

<sup>400</sup> VOLBACH 1976, 97, Nr. 145, Taf. 77; ENGEMANN 1987, Taf. 16a–b. Engel mit ähnlicher Frisur stehen auch auf einem Kindersarkophag aus Sarigüzel: KOLLWITZ 1941, Taf. 45.

<sup>401</sup> BUSCHHAUSEN 1971, 244–245, B16, Taf. 50.

<sup>402</sup> Dies belegen gut Köpfe aus Ephesos (Selçuk-Museum), Bayramiç (Istanbul) und Sardes. INAN–ALFÖLDI–ROSENBAUM 1979, Taf. 267, 269, 270, 1, 2.

<sup>403</sup> SANDE 1975, 84.

<sup>404</sup> VOLBACH 1974, Nr. 8.

<sup>405</sup> VOLBACH 1976, Nr. 60.

<sup>406</sup> CANIVET 1987, Pl. CXVI–CXVII.

<sup>407</sup> MANO–ZISI 1952–53, 146, Sl. 33; 147, Sl. 35.

<sup>408</sup> GRABAR 1966, Abb. 138.

<sup>409</sup> DEICHMANN 1958, Abb. 357 (Bischof Ecclesius); Abb. 368 (Garde); Abb. 374 (Beamte).

Demnach kennen wir hervorragende Porträtparallelen der Haarkranzfrisur auf dem Krug von Budakalász aus der Mitte und 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts aus Kleinasien (Aphrodisias, Ephesos) und aus dem 6. Jahrhundert vor allem von Mosaiken und Silberreliquaren.<sup>410</sup> Auf dem Krug sind die Jägerfrisuren entsprechend der Traditionen des 5. Jahrhunderts gestaltet.

## LANDSCHAFT

Die Jagdszenen hat der Schöpfer des Kruges auf die in der spätantiken Kunst übliche Weise auf die Bodenlinie gesetzt. Mit Ausnahme zweier Leoparden im oberen Bildfeld stehen alle Lebewesen in Verbindung mit der Bodenlinie. Diese grobe und unebene, wurstförmig dicke Linie weist außerordentlich vereinfacht auf die hügelige Landschaft hin und reduziert die Raumempfindung auf ein Minimum. Auf den Silberreliefs des 4. und frühen 5. Jahrhunderts deuteten die Künstler mit der Darstellung kleinerer Hügel, mit senkrechter und schräger Aufteilung des Raumes die Niveauunterschiede und Raumtiefe der Landschaft an.<sup>411</sup> Ähnliches findet sich auf dem Krug von Budakalász nur in einem Fall, bei der Höhlenszene. Aber auch bei ihr bemühte sich der Künstler nicht um eine plastische Landschaftsdarstellung, er gibt den Felsen nur mit einer einzigen schrägen Bodenlinie durch das Bildfeld an, an deren oberes Ende sich der gebogene Höhleneingang anschließt.

Noch stärker als bloße Andeutung ist die Bodenreliefdarstellung in der Szene des gestürzten Jägers gegeben, da sich der Leopard von der einen Hügel symbolisierenden kleinen Erhebung abstößt und den in Gefahr geratenen Jäger anfällt. Anders als auf den zahlreichen Beispielen aus der römischen Kaiserzeit oder vom Anfang des 5. Jahrhunderts finden sich auf den Friesen keine Gebäude, und ebenso fehlt der früher übliche Himmel.<sup>412</sup> In den Szenen hat der Künstler die Landschaftsdarstellung auf minimale Andeutungen beschränkt und beim neutralen Hintergrund einen so hohen Abstraktionsgrad erreicht, dass er durch die Leoparden und Grasbüschel im oberen Bildfeld keineswegs aufgehoben wird, da sie ohne Grundlinie und Hintergrund völlig unwahrscheinlich wirken.

<sup>410</sup> Beispielsweise Grado. Wie auch S. Sande bemerkte, existiert diese die Ohren freilassende Haarkranzfigur in der Kirchenkunst auch auf Mosaiken des 7. Jh. weiter: SANDE 1975, 102, 104.

<sup>411</sup> ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984, 218–221.

<sup>412</sup> Auf spätrömischen Darstellungen finden sich häufig Gebäude: Arias 1950, Tav. XXVII–XXIX; ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984, 218–221. Auf der Jagdplatte im Louvre weist bloß eine Säule auf die gebaute Umwelt hin: KATALOG NEW YORK 1979, Nr. 77.

## PFLANZENWELT

Die Bäume auf der Grundlinie sowie die stilisierten Büsche und Grasbüschel zwischen den Tieren und Pflanzen auf dem Krug illustrieren die Pflanzenwelt in der Landschaft. Diese Pflanzen sind fast ausnahmslos von spätantiken und frühbyzantinischen Szenen bekannt, einzig ihre Anordnung und Gestaltung weisen auf selbstständige Lösungen hin. Ihre Darstellung ist in so hohem Maße schematisch, daß sie kaum mehr mit irgendeiner echten Pflanze zu identifizieren sind.

Auf dem Krug von Budakalász spielen die Pflanzen in der Gesamtkomposition nur eine Nebenrolle, sie wurden aus dem primären Bildfeld in den Hintergrund verdrängt. Sie trennen nicht die Jäger vom Wild und die Szenen und Räume voneinander, sie sind nur Zier- und Raumfüllungselemente zur Illustrierung der Landschaft. Das zeigt sich daran, dass auf dem Krug die Pflanzendarstellungen aus dem Raum zwischen den Szenen verschwanden (vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Baumes zwischen Tiger- und Bärenjagd), wofür der Grund nicht im Rummangel, sondern in der bewussten Komposition zu suchen ist. (Abb. 71)

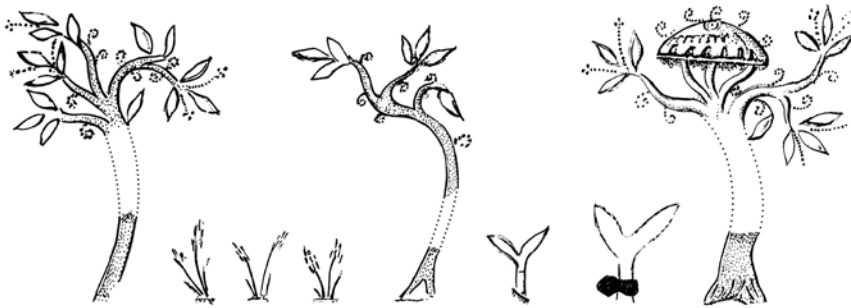


Abb. 71

*Bäume und Unterwuchs, Büsche, Gräser auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740*

## BÄUME MIT DREIBLATTBÜNDELN

Auf dem Krug finden sich in drei Szenen vereinfachte Baumdarstellungen mit durch Dreiblattbündel angedeuteter Krone. Die Vorläufer dieser stilisierten Baumdarstellungen kommen in der spätantiken Toreutik in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts vor. Die Dreiblattbündel auf der Achilleschale des Kaiseraugster Schatzes oder der Corbridge Lanx<sup>413</sup> unterscheiden sich formal und stilistisch von den Bäumen auf dem Krug von Budakalász. Am größten ist der Unterschied bei den Dreiblattbündeln aus mandelförmigen Blättern, weil deren Darstellung frühestens nach der Mitte des 5. Jahrhunderts aufkam und vorher unbekannt war. Dreiblattbündel finden sich auf der Schale einer alexandrinischen Werkstatt aus dem 5. Jahrhundert, die in Ballana Grab 3 gefunden wurde.<sup>414</sup> Die Darstellung der Dreiblattbündel blieb auch im 6. und 7. Jahrhundert erhalten, doch wurden damals die Fünf- und Siebenblattbündel häufiger. In Einzelfällen wurden die Blattenden mit Einschnitten verziert (s. die Hirtendarstellung auf einer Schale im Permgebiet, Jagddarstellung auf einem Gegenstand in Boston, zyprische David-Schalen).

<sup>413</sup> STEFANELLI 1991, Abb. 244.

<sup>414</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 189–90, Nr. 168; TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XXIII, Nr. 58; TÖRÖK 1988, Pl. XVII. *amulae* Pl. 57 112.



Die in Dreierpunzen endende, etwas über die Blätter hinausreichende gebogene Punzenreihe zwischen den Blättern deutet eine Blüte oder Frucht und die sich auf den Zweigen und oben auf der Laubkrone eindrehende Punzenreihe junge Triebe an. Ähnliche Triebe gibt es auf der Corbridge Lanx.<sup>415</sup> Diese einfachen, schematisch gezeichneten Baumtypen hat jüngst Elisabeth Alföldi-Rosenbaum mit der um das Mittelmeer heimischen Platane, dem Haselbaum oder dem Ahorn identifiziert.<sup>416</sup>

## PINIE

Ein mediterrane Schirm- oder Mittelmeerkiefer (*Pinus pinea*) steht in der Löwenjagdszene hinter dem Löwen. Der Baum stellt eine ungewöhnliche Hybridpflanze dar, an der unten die Laubkrone der Platane zu erkennen ist und oben eine pilzförmige Laubkrone, die heimische mehrjährige Pinie. Die Blätter unter der Pinienkrone an demselben Stamm stimmen in der Form mit den Baumblättern bei der Tiger- und Bärenjagd überein. Der Künstler der Reliefs auf dem Krug von Budakalász hat also mit der Verknüpfung zweier bekannter Baumarten eine Hybridpflanze geschaffen.<sup>417</sup>

Diese Hybridpflanze ist jedoch in der spätantiken Kunst nicht ohne Vorbilder, auch wenn Parallelen nur in einem einzigen Werk bekannt sind, in der am Anfang des 6. Jahrhunderts entstandenen Wiener Genesis, bei „Elizers und Rebekas Eltern“<sup>418</sup> und „Jakob und die Boten“.<sup>419</sup> (Abb. 72,7) An diesen Bäumen tragen die Baumkrone ebenfalls drei Zweige, unter der doppelten Krone entwächst dem Stamm ein weiterer Zweig mit Dreiblattbündeln am Ende wie auf den Darstellungen des Kruges, und auch die leicht abstrahierte Mandelform der Blätter stimmt überein.

Der vereinfachten Piniendarstellung begegnet man im Bereich des Römischen Reiches erstmals am Ende des 4. und zu Beginn des 5. Jahrhunderts auf nordafrikanischen Mosaiken, sehr oft in Löwenjagdszenen (Béja<sup>420</sup>, Karthago<sup>421</sup>, Djemila<sup>422</sup>) und auch ohne Löwenjagd (Karthago<sup>423</sup>, Oued Ramel<sup>424</sup>, Tabarka<sup>425</sup>) und im Nahen Osten sowie in Kleinasien. Im 5. Jahrhundert wird dieser Baum regelmäßig in Gebieten dargestellt, in denen er heimisch war, also seltener z. B. auf der Iberischen Halbinsel. Die pilzförmige Pinie findet sich auffällig oft in Löwenjagdszenen. Eine solche steht hinter dem Löwen auf der „Bouclier d’Annibal“-Platte aus dem 5. Jahrhundert, auf der der Löwenkopf unüblicherweise frontal gezeigt ist.<sup>426</sup> Auf dem Mosaik des Moses-Heiligtums auf dem Berg Nebo in Jordanien kämpft der Löwenjäger nahe einer Pinie mit dem Löwen.<sup>427</sup> Häufig wird die Pinie auch auf syrischen Mosaiken dargestellt. Ähnlich wie

<sup>415</sup> STEFANELLI 1991, Abb. 244.

<sup>416</sup> ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984, 218–221.

<sup>417</sup> Das gleichzeitige Vorkommen der stilisierten pilzförmigen Krone und der einzeln gezeichneten Blätter auf den Seitenzweigen findet sich in der kaiserzeitlichen Kunst, dort aber handelt es sich immer um dieselbe Baumart. Die Tradition gemeinsamer Darstellung von stilisierter Baumkrone und selbstständigen einzelnen Blättern oder Blattbündeln wurzelt in der spätkaiserzeitlichen Kunst. Schon auf den Jagdfriesen der Eimer des Hemmoor-Typs im 2.–3. Jh. (BOESTERD 1956, 44–46, Pl. XIV, Nr. 146) gibt es häufig eine Mischdarstellung von zusammenhängender Krone und eigenständigen Blättern. Auf der Karnaker Schale in Berlin (MIESCHL–NIEMEYER 2001, 12–15, 34–37, Abb. 15–16) und der Kaiseraugster Achilles-Schale (CAHN–KAUFMANN–HEINIMANN 1984, 247, Abb. 126) erscheinen ebenfalls die abstrakte Krone und einzelne Blätter an einem Stamm, aber dort ist keine direkte Beziehung zu spätantiken Beispielen nachzuweisen.

<sup>418</sup> GRABAR 1967, 199, Abb. 218; MAZAL 1980, 141, Bl. 14.

<sup>419</sup> MAZAL 1980, Bl. 21.

<sup>420</sup> Béja, 5.–6. Jh.: DUNBABIN 1978, Pl. X, 19.

<sup>421</sup> Karthago-Khereddine, 390–400: DUNBABIN 1978, Pl. XVII; Karthago-Bordj-Djedid, 4.–5. Jh.: DUNBABIN 1978, Pl. XIX, 42.

<sup>422</sup> Djemila, 4.–5. Jh.: DUNBABIN 1978, 256, Pl. XIX, 45.

<sup>423</sup> Karthago, Dominus Julius-Mosaik, 380–400: DUNBABIN 1978, Pl. XLIII, 109.

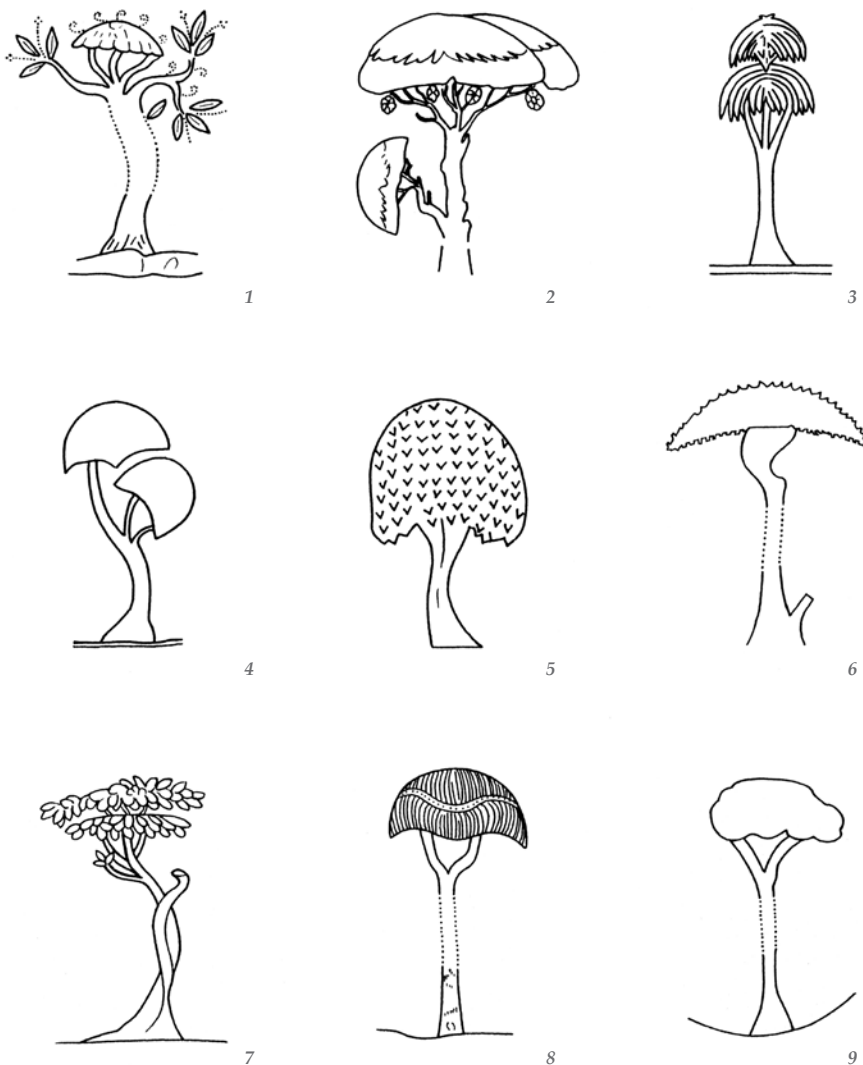
<sup>424</sup> Oued Ramel: DUNBABIN 1978, Pl. LXXIV, 192.

<sup>425</sup> Tabarka/Thabraca: DUNBABIN 1978, Pl. LXXIV.

<sup>426</sup> KATALOG PARIS–LYON 1989, 276–277, Nr. 243 mit weiterer Literatur.

<sup>427</sup> KATALOG SCHALLABURG 1986, Taf. II.

in der Darstellung auf dem Krug von Budakalász tragen drei Zweige die pilzförmige Krone der Pinie im Narthex der Huarte-Michaelion-Basilika bei Apamea.<sup>428</sup> Zweistöckige pilzförmige Baumdarstellungen finden sich auf dem östlichen Portikusmosaik der großen Kolonnade in Apamea<sup>429</sup> oder auf dem Peristylum-Mosaik von Sarrin (Oshroene)<sup>430</sup>. Viele Varianten der pilzförmigen Krone enthält die Wiener Genesis in den Szenen „Deboras Tod“<sup>431</sup> und „Die Versuchung des Joseph“<sup>432</sup>. Im 6. Jahrhundert wurde die pilzförmige mediterrane Pinie auch



**Abb. 72**

Mediterrane Schirm- oder Mittelmeerkiefer (*Pinus pinea*): 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Mosaik am Fuß des Hügels Bordj-Djedid, Karthago, 4. Jh., Tunesien; 3. Mosaik im Peristylum, 5. Jh., Sarrin, Oshroene, Syrien; 4. Löwenjagdszene, 5. Jh., Béja, Tunesien; 5. Mosaik des Moses-Heiligtums auf dem Berg Nebo, 6. Jh., Jordanien; 6. Mosaik der Michaelion-Basilika, 6. Jh., Huarte, Apamea, Syrien; 7. Wiener Genesis, Szene von „Elizers und Rebekkas Eltern“, 6. Jh.; 8. Silberplatte, 5.–6. Jh., Frankreich, Bibliothèque Nationale, Cabinet de Médailles, inv. mon. arg. 349, Paris, Frankreich; 9. Karthago, 4. Jh.

<sup>428</sup> CANIVET 1987, 222, Fig. 72; 245, Fig. 80.

<sup>429</sup> DULIÉRE 1974, 45, Pl. XLIV,4.

<sup>430</sup> BALTY 1990, 30–31, Pl. VI,2.

<sup>431</sup> GRABAR 1967, 199, Abb. 218.

<sup>432</sup> WEITZMANN 1977, 82–83; WEITZMANN 1966, 152–177; WEITZMANN 1971, 162–163, Fig. 139.

schon in westlichen Gebieten mit Vorliebe dargestellt, so sind sie auf dem Mosaik von San Apollinare in Classe in Ravenna keineswegs überraschend.<sup>433</sup> Aufgrund der nahen Parallelen konnte die pilzförmige Piniendarstellung auf das Ende des 5. bzw. den Beginn des 6. Jahrhunderts datiert werden.

## UNTERWUCHS: BÜSCHE, GRÄSER

Auf dem Relieffries des Kruges von Budakalász ist ein gewisses Bestreben zu erkennen, auch Unterwuchs, Büsche und Gräser darzustellen. (Abb. 71) Auf dem Jagdmosaik von Apamea findet sich außer hochaufragenden Bäumen auch sehr abwechslungsreicher Unterwuchs. In und zwischen den Jagdszenen wird der Raum mit verschiedenen lebensechten Büschen, Blumen und Gräsern ausgefüllt. Auf dem Krug von Budakalász weisen auf die stark reduzierte echte Pflanzendarstellung ehestens die frei stehenden Grasbüschel auf der Bodenlinie oder im oberen Bildfeld hin. Die Darstellung der Grasbüschel ist außerordentlich konventionell, entspricht völlig den Traditionen des 4. Jahrhunderts und findet sich in ähnlicher Form auch auf der Corbridge Lanx.<sup>434</sup> Auf Unterwuchs verweisen neben den Grasbüscheln auch die pflanzlichen Zierelemente, die einen so hohen Grad an Abstraktion aufweisen, dass sie mit keiner echten Pflanze in Verbindung gebracht werden können, weshalb sie bei den pflanzlichen Zierelementen gesondert behandelt werden (Doppelblätter, Baum mit Efeublättern).

Auf dem Krug von Budakalász sind die Pflanzen Nebenfiguren der Komposition. Auf einzelnen kaiserzeitlichen Darstellungen hatten die Pflanzen wichtige Raumtrennungsfunktion bei der Separierung von Szenen und Gestalten, ja häufig traten sie auch selbst in den Vordergrund. Auf dem Krug von Budakalász wurden die Pflanzen aus dem Raum zwischen den Szenen verdrängt, gerieten in den Szenen in Hintergrund und wurden zu bloßen Zier- und Raumfüllelementen.

## PFLANZLICHE ZIERELEMENTE

Auf dem Krug befinden sich zahlreiche stilisierte pflanzliche und gegenständliche Motive, die in Wirklichkeit nicht der Darstellung der Landschaft oder eines konkreten Gegenstandes, Objektes dienen, sondern bloß Zier-, Illustrationsfunktion haben. Die Motive pflanzlicher Herkunft müssen von den wirklich auf Vegetation hinweisenden Darstellungen auf dem Krug unterschieden werden, weil sie eine höhere Abstraktionsstufe aufweisen. Unter ihnen finden sich zumeist traditionelle klassisch antike Elemente, die in der antiken Kunst schon seit Jahrhunderten verwendet wurden und bei denen nur ihr Stil, ihre individuelle Gestaltung auf die Herstellungszeit des Kruges verweisen (Akanthusfries, Doppelblatt, Baum mit Efeublättern).

<sup>433</sup> DEICHMANN 1958, Abb. 393, Farbtafel XIII.

<sup>434</sup> STEFANELLI 1991, Taf. 244.



## DOPPELBLATT

In zwei Fällen findet sich auf dem Krug ein Doppelblattbündel aus mandelförmigen Gliedern, das aus einem Stiel hervorwächst: über dem Leoparden, der den gestürzten Jäger anspringt, und unter der Attache für den später am Krug angebrachten Henkel vor dem berittenen Jäger mit Lanze. (Abb. 71) Diese kleine Pflanze ist vor allem wegen ihrer Kleinheit zum Unterwuchs zu rechnen und vielleicht als Strauch anzusehen, weil sie nur etwas größer ist als die Grasbüschel auf dem Bild. Ähnlich vereinfachte Doppelblätter kommen auch schon auf den Eimern vom Hemmoor-Typ vor, werden aber eher erst in der spätantiken Toreutik der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts häufig.<sup>435</sup> Auf der Corbridge Lanx und dem Zierstein von Konstantinopel aus dem 5. Jahrhundert findet sich dank der detaillierten Ausarbeitung eine Erklärung des Sinnes der doppelten Blattzier, die in Wirklichkeit als Zweig mit immergrünen Nadeln zu interpretieren ist.<sup>436</sup> Ähnlich einfache Blätter wie das Doppelblattemuster auf dem Krug von Budakalász finden sich auf einer Silberschale aus dem 5.–6. Jahrhundert mit der Abbildung eines Hirtenmädchens (Berlin),<sup>437</sup> auf der auch die Kleidergestaltung des Mädchens auf die Darstellungen des Kruges hinweist. (Abb. 91)

## BÜSCHE MIT EFEUBLÄTTERN

In drei Fällen deutet eine stilisierte Pflanze mit Efeublättern auf dem Krug – schon fast als Ziermotiv – die Pflanzenwelt der Landschaft an. Der Größe nach ist sie als Busch zu betrachten, auch wenn ihre Gestalt an einen Baum erinnert. (Abb. 73) Die dem Stamm gebogen entwachsenden Zweige haben am Ende drei bis fünf herzförmige Efeublätter, die als selbstständiges Blatt oder mit Ranken verbunden ein traditionelles pflanzliches Zierelement der antiken Kunst sind. Typisch für diese Pflanzen ist, dass am Ende der vom Stamm ausgehenden Zweige ein einziges, symbolisches Efeu- oder herzförmiges Blatt sitzt. Das efeuartige Blatt ist derart stilisiert, dass es sich nicht mehr mit einer echten Pflanze identifizieren lässt.

Der Baum mit Efeublättern vertritt auf dem Krug den höchsten Grad an Vereinfachung und Abstrahierung der Pflanzendarstellung. Dieses abstrakte pflanzliche Zierelement ist seit römischer Zeit Bestandteil der Zierkunst und vertrug sich gut mit den der Realität näher stehenden Pflanzendarstellungen. Die Vorläufer dieses vereinfachten Pflanzenmotivs gab es schon in der römischen Kaiserzeit, z. B. findet sich ein solcher stilisierter Baum auf dem schematischen Jagdfries der Barbotin-Keramik von Colchester.<sup>438</sup>

Ähnlich gestaltete Pflanzendarstellungen erscheinen auch auf Textilien, Mosaiken, Elfenbeinarbeiten und in der Steinplastik aus dem 5.–6. Jahrhundert. Auf der Elfenbeinschnitzerei „Frauen am Heiligen Grab“ in Mailand vom Anfang des 5. Jahrhunderts steht ein Baum mit Efeublättern neben dem Grabbau, und der Künstler hat darauf auch noch Blumen dargestellt.<sup>439</sup> Nahe Parallelen dieser stilisierten Pflanzen wurden beachtlicherweise in einer räumlich und zeitlich gut umreißbaren Umgebung, in Syrien gefunden. Die nächststehende Darstellung befindet sich im Saal 2 des Hauses Ge und die Jahreszeiten der Villa Daphne in der Nähe von Antiochia zwischen dem Davidstern und dem ihn umrahmenden Medaillon.<sup>440</sup> Eine ähnlich geartete Pflanzendarstellung gibt es auch auf dem Mosaik vom Anfang des 5. Jahrhunderts in der Kirche von Hir esh-Sheikh.<sup>441</sup> Einfacher als die auf den nahöstlichen Mosaiken sind die

<sup>435</sup> Der Rand der Karthagoer Schale: KATALOG FRANKFURT 1983, 627–629, Abb. 216; Corbridge lanx: STEFANELLI 1991, Taf. 244.

<sup>436</sup> FIRATLI 1990, 136, Pl. 84, Nr. 268.

<sup>437</sup> SCHLUNK 1939, 40, Taf. 28, 108; TOYNBEE-PAINTER 1986, Pl. XIX, Nr. 46.

<sup>438</sup> PERRING 1977, Fig. 10.8c.

<sup>439</sup> VOLBACH 1976, 80, Nr. 111.

<sup>440</sup> LEVI 1947, I, 346–347, Pl. CXXXIIa; STILLWELL 1938, P. 57. 79, Panel A.

<sup>441</sup> BALTY 1977, 92–93; DONCEL-VOÛTE 1988, 121–133, Fig. 91.

Bäume mit einem (Ain es-Samaké, Libanon<sup>442</sup>) oder zwei herzförmigen Blättern (auf einem aus Syrien stammenden Mosaikfragment im Louvre<sup>443</sup>).

Auf dem Areobindus-Diptychon (506) von Lucca wächst aus zwei Füllhörnern ein Baum mit stilisierten Efeublättern heraus, und auch die Füllhörner zierte ein ähnliches Motiv.<sup>444</sup> Das Mosaik aus dem 6. Jahrhundert im Narthex der großen Basilika von Heraklea Lynkestis (Mazedonien) stellt zwischen wuchernden Pflanzen rennende Tiere dar, und außer den meist traditionell ausgeführten Bäumen, Büschen und Blumen kommt der Baum mit Efeublättern vor.<sup>445</sup> Im Medaillon je eines koptischen Stoffes im Vatikan<sup>446</sup> und in Berlin<sup>447</sup> taucht die einfachste Efeudreiblatt-Variante dieses beblätterten Baummotives auf. Die Baumdarstellung mit Efeublättern war im 6. Jahrhundert sehr verbreitet, wie auch die Szene „Laban übergibt seinen Söhnen die ausgewählten Tiere“ in Wiener Genesis beweist.<sup>448</sup>

Dieser Baum mit Efeublättern war aber nicht nur für den östlichen Reichsteil bezeichnend, sondern kommt seit dem 6. Jahrhundert auch auf Kunstwerken aus den westlichen Gebieten vor. Eine Pflanze mit Efeublättern wächst aus einem Kelch an einer Metzger Altarschranksäule hervor.<sup>449</sup>

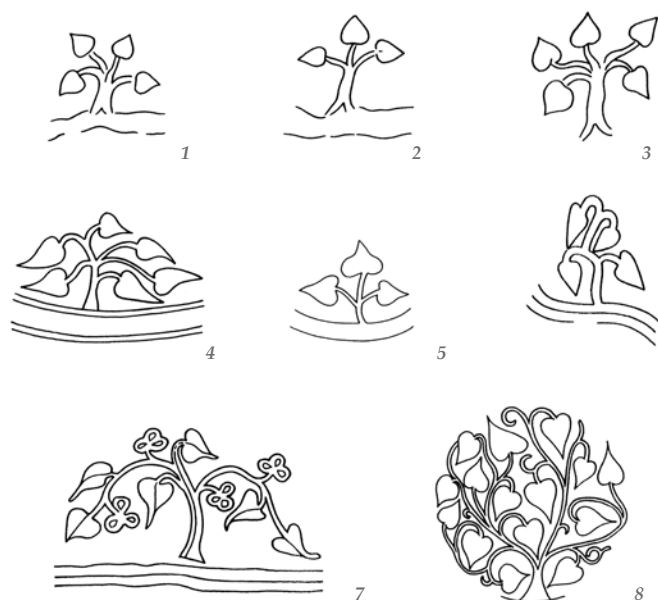


Abb. 73

- Büschel mit Efeublättern: 1–3. Messingkanne von Budakalász Grab 740; 4. Mosaik in der Villa Daphne, Saal 2 des Hauses Ge und die Jahreszeiten, 5. Jh., Antiochia; 5. Textilmedaillon eines koptischen Stoffes im Vatikan, Grottaferrata, 6. Jh.; 6. Altarschranksäule, Metz, 7. Jh.; 7. Mosaik im Narthex der großen Basilika, Heraklea Lynkestis, 6. Jh., Republik Mazedonien; 8. Kirchenmosaik, Anfang 5. Jh., Hir esh-Sheikh, Syrien

<sup>442</sup> CHÉBAB 1958, Pl. CXV.

<sup>443</sup> BARATTE 1978, 148–149, Nr. 58, Abb. 150.

<sup>444</sup> VOLBACH 1976, Taf. 7; Nr. 14.

<sup>445</sup> CVETKOVIĆ–TOMAŠEVIĆ 1978, 32–33, sl. 46; TOMAŠEVIĆ 1972; eine ähnlich vereinfachte Baumdarstellung und Blätter finden sich auf dem Withingtoner Mosaik: CVETKOVIĆ–TOMAŠEVIĆ 1978, 89, Abb. 110; BALT 1990, 31–31, Pl. I, II.2, IV.2, VII.2.

<sup>446</sup> MUÑOZ 1906, 129, Fig. 90.

<sup>447</sup> KATALOG WIESBADEN 1996, 292, Nr. 331.

<sup>448</sup> MAZAL 1980, 18.

<sup>449</sup> ÅBERG 1947, 68, Fig. 25; ROTH 1986.

Die heraldisch gestalteten Bäume mit Efeublättern auf dem Krug von Budakalász sind in der Spätantike häufige pflanzliche Zierelemente, ähnliche kamen auch auf Mosaiken des 6. und Metallgefäßen des 7. Jahrhunderts vor.<sup>450</sup> Die immer stilisierteren Vorkommen dieses Motivs können später auf westlichen,<sup>451</sup> koptischen<sup>452</sup> und orientalischen, mittelasiatischen Darstellungen des 6.–7. Jahrhunderts und über die sasanidische Kunst<sup>453</sup> bis hin zum Krug Nr. 2 des awarenzeitlichen Schatzes von Nagyszentmiklós/Sânnicolau Mare<sup>454</sup> (8. Jh.) verfolgt werden.

## AKANTHUSFRIES

Zwar sind auch für die gravierte Form des Akanthus spätrömische Vorläufer bekannt, doch kann er eine Rolle bei der chronologischen Eingrenzung des Kruges spielen. (Abb. 74,1) Ein Akanthusmotiv aus ähnlich flachen, dicht geäderten und wellenliniengesäumten Blättern kam schon auf Silbergefäßen des 4. Jahrhunderts vor (Mildenhall).<sup>455</sup> Ganz ähnlich wie auf dem Krug von Budakalász zierte eine gravierte flache Akanthusreihe außen den Fuß des an den Anfang des 5. Jahrhunderts datierten Hippolytus-Kruges im Seuso-Schatz.<sup>456</sup> An dem spätrömischen Akanthusblatt bekommt die Mittelrippe der Blattäderung eine nicht so bestimmende Rolle wie später bei den gravierten Akanthusblättern des 6.–7. Jahrhunderts.

Auf den Akanthusblättern des 6. Jahrhunderts ist wie auf dem Krug von Budakalász die Mittelader unverhältnismäßig breit, sie teilt sozusagen das Blatt und wird zu einem Verbindungsglied zwischen beiden Friesrändern.<sup>457</sup> Ähnlich gestaltete Akanthusornamentik verbindet eine Gruppe kleiner Silberschalen mit Mittelmedaillon, die ins 6. Jahrhundert zu datieren ist.<sup>458</sup> Drei Silberschalen aus dem 6. Jahrhundert aus dem ägyptischen Bubastis mit sehr ähnlichem Akanthusfries wie in Budakalász befinden sich im Athener Benaki-Museum.<sup>459</sup> Die Akanthusblattreihe des Kruges von Budakalász stimmt völlig mit der feinen Akanthusreihe um das Medaillon auf der Schale mit der Darstellung des „Weidenden Pferdes“ aus dem Permgebiet (Sludka)<sup>460</sup> (Abb. 74,2) oder mit der Akanthusblätter der Phaedra- und Hippolytus- und der Daphnis- und Chloe-Schale in der Dumbarton Oaks Collection (Washington)<sup>461</sup> überein, die durch die Kontrollstempel sicher ins 6. Jahrhundert zu datieren sind. Akanthusreihe kommt auch in plastischer Ausführung auf einer Schale mit Herakles-Szene in der Pariser Bibliothèque Nationale oder auf einer Silberschale mit Hirtenszene in der Sankt Petersburger Ermitage vor.<sup>462</sup> Auf letzterer biegt sich das Ende des Akanthusblatt etwas um. Auf dem Deckel des St. Sebastian-Reliquiars im Vatikan (6.–7. Jh.) befindet sich ein Akanthusmuster mit Niello,<sup>463</sup>

<sup>450</sup> CRUIKSHANK DODD 1983, 146–147, Fig. 1–2; die vereinfachten heraldischen Pflanzenkompositionen kommen nicht nur mit Efeublättern vor: Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega: PONS 1992, Fig. 66–77; ein Pflanzenmotiv auf der Altardecke mit Jagddarstellung des Bahram Gur von Mailand erinnert gleichfalls an die abstrakte Baumdarstellung des Kruges von Budakalász. CAPITANI D'ARZAGO 1941, 61–62, Tav. IX. Fig. 19, Nr. 58; MUTHESIUS 1997, 169, Taf. 103.A.

<sup>451</sup> L'ORANGE 1969, Tav. X.

<sup>452</sup> SHURINOVA 1967, Nr. 213, Abb. 88; KATALOG WIESBADEN 1996, 284–285, Nr. 323.

<sup>453</sup> Beispielsweise HARPER 1981, 109.

<sup>454</sup> BÁLINT 2010, 427, Abb. 174; vgl. eine sogdische Seidendarstellung aus Astana. JERUSALIMSKAJA 1972, 15, Ris. 6.

<sup>455</sup> ROSS 1965, 117–118, Pl. LXXX, Nr. 166; MILDENHALL: PAINTER 1977a, 13, 64, Fig. 16, Nr. 11, 12.

<sup>456</sup> BOYD–MUNDELL MANGO 1994, 369, Fig. 10–8.

<sup>457</sup> Ein ähnlicher Prozess wie die Vereinfachung und Umgestaltung des Akanthusfrieses spielte sich in der sasanidischen Bauplastik ab. Das Mittelglied teilt das Blattmuster in zwei Teile, führt fast ein Eigenleben und durchbricht damit den Rhythmus des Pflanzenfrieses. KRÖGER 1982, 65, Abb. 29a–b.

<sup>458</sup> BOYD 1983, 67–70.

<sup>459</sup> PELIKANIDES 1948, 37–62, Abb. 1–3, Taf. 1; Bubastis in der Umgebung von Port Said: den Fundort identifizierte VOLBACH 1962; die Angaben präzisierter: BOYD 1983, 68, Anm. 6; neuerdings ins 5. Jh. datierte die Schalen: MIELSCH–NIEMEYER 2001, 17–18, Abb. 18.

<sup>460</sup> MATZULEWITSCH 1929, Taf. 30.

<sup>461</sup> ROSS 1962, Pl. VIII–IX.

<sup>462</sup> MATZULEWITSCH 1929, Taf. 32.

<sup>463</sup> Mit weiterer Literatur jüngst: KATALOG PADERNBORN 1999, 648, Nr. IX.31.





1



2

Abb. 74

Akanthusblätter: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Akanthusblätterreihe um das Medaillon auf der Schale mit der Darstellung des „Weidenden Pferdes“, 6. Jh., Sludka, Permgebiet, Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg

und ein Akanthusmotiv aus dem 6. Jahrhundert zierte die Bronzegriffschale von Heidolsheim Grab 31.<sup>464</sup> Gezeichnete geäderte Akanthusblätter kommen auf Tonkrügen in einfacheren frühbyzantinischen Gräbern vor.<sup>465</sup> Auch auf dem Mosaik in der Kirche der Märtyrerheiligen Lot und Prokopius auf dem Berg Nebo, das auf 557 n. Chr. datiert werden kann, ist das zweigeteilte Akanthusblattmuster deutlich zu erkennen, das noch durch zahlreiche andere Parallelen ergänzt werden könnte.<sup>466</sup>

Auch gemeißelte und geschnitzte Varianten der Akanthusblätter erschienen in den plastischen Kunstgattungen des 5.–6. Jahrhunderts, in der Bauplastik, der Elfenbeinschnitzerei und auch auf Mosaiken. Gemeißelte Blattformationen zieren viele Säulenkapitelle des 5. und 6. Jahrhunderts,<sup>467</sup> und ähnlich ausgeführte Akanthusblattreihe gibt es auch auf einzelnen Elfenbeindiptychen des 4.–5. Jahrhunderts (Hirschjagd von Liverpool). Plastisch ausgeführter Akanthus gibt es auf zahlreichen Gegenständen aus dem 6. Jahrhundert (Lampe: Abegg-Stiftung, Riggisberg<sup>468</sup>, Nodus der Lampe von Antiochia, Ermitage<sup>469</sup>, Schale: Stuma-Schatz<sup>470</sup>, Säulenkapitell und Bogenverzierung<sup>471</sup>). Die genannten Analogien erlauben für den Akanthusfries keine engere Datierung des Kruges von Budakalász als auf das Ende des 5. bzw. die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.

## BLATTRANKE

Das einen Drittelkreis bildende Glied mit spitzen Enden, mit dem der Henkel am Krugmund befestigt ist, hat als Verzierung eine Ranke mit Blumenmuster. (Abb. 75,1) In dem stark vereinfachten, geometrisch gestalteten Motiv sind die Vorbilder kaum zu erkennen, weshalb es sinnvoll ist, den Übergang mit einigen Beispielen zu illustrieren. Ähnlich vereinfacht kommt das Rankenmotiv auf einer Bronzeschale des 6. Jahrhunderts aus Naanah in Israel vor.<sup>472</sup> (Abb. 75,2) Eine detailliert ausgearbeitete Variante dieser Blütenranke mit Akanthusblättern findet sich an der Seite einer Schale mit Hirtendarstellung aus der Justitianszeit in der Sankt Petersburger Ermitage.<sup>473</sup> (Abb. 75,3)

Blattranken laufen zwischen gravierten Linien außen auf dem Henkel zwischen der Attache und dem rhombischen Blattmuster entlang. Die sich schlängelnden Ranken gehen von einem Dreiblatt (einer Lotusblüte?) aus, ihre Wickelranken tragen je ein schematisches, stark vereinfachtes Weinblatt.<sup>474</sup> Eine ähnlich reduzierte Blattranke zierte zusammen mit dem Dreiblattmotiv auch die ins 7. Jahrhundert datierbare Schale der Borowski-Sammlung.<sup>475</sup>

<sup>464</sup> Neue Funde im Tumulus „Eisenfresser“ bei Heidolsheim. Anzeiger für Elsassische Altertumskunde V–VIII, 1913–1916/17 (1917), 385, Fig. 29.

<sup>465</sup> ORSI 1942, 126, Fig. 55.

<sup>466</sup> PICCIRILLO 1993, 153, Fig. 202.

<sup>467</sup> GRABAR 1966, 271, Abb. 313; 272, Abb. 314; FIRATLI 1990, 34–35, Pl. 25, Nr. 65a; ZOLLIT 1994, Taf. 2–6, 36–44; NAPOLEONE-LEMAIRE-BALTY 1969, Pl. XXVIII–XXXII, LXXIX, LXXX.

<sup>468</sup> CRUIKSHANK DODD 1973, Pl. VI.

<sup>469</sup> MUNDELL MANGO 1986, 185, Fig. 41.1.

<sup>470</sup> MUNDELL MANGO 1986, 161–163, Fig. 34.3, 6.

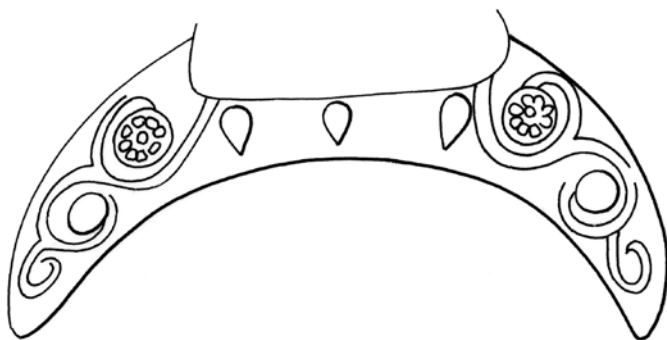
<sup>471</sup> MUNDELL MANGO 1986, 199–23, Fig. 44.1.

<sup>472</sup> FINE 1996, Fig. 5.15, Nr. 73.

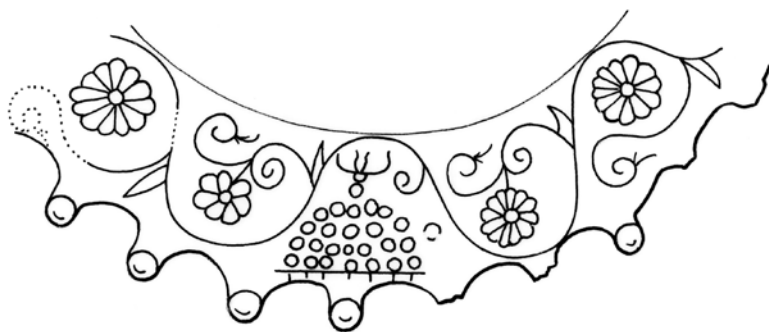
<sup>473</sup> MATZULEWITSCH 1929, Taf. 32; CRUIKSHANK DODD 1961, 70–71, Nr. 9; TOYNBEE-PAINTER 1986, 39–40, Pl. XIXb.

<sup>474</sup> Auf der den Rand der Corbridge Lanx zierenden Ranke sind gut Weintrauben und Weinblätter zu identifizieren: STEFANELLI 1992, Abb. 244. Ähnlich vereinfachte abstrakte Rankenmotive zieren sasanidische Schalen aus derselben Zeit wie der Krug von Budakalász, wo sich allerdings das Weinblatt- vom Weintraubenmotiv unterscheiden lässt, was bei der Ranke auf dem Henkel von Budakalász nicht mehr möglich ist. HARPER 1967, 110, Nr. 23; 111, Nr. 24; 134, Nr. 51.

<sup>475</sup> CRUIKSHANK DODD 1983, 143–157.



1



2



3

Abb. 75

Blattranke mit Blumen: 1. Henkel der Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Bronzebecken, Naanah, 6. Jh., Israel;  
3. Blütenranke mit Akanthusblättern auf der Schale mit Hirtendarstellung, 6. Jh.,  
Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg



## WAFFEN

### REFLEXBOGEN UND KÖCHER

Der Bogen des Schützen auf dem Krug von Budakalász ist ein sog. Reflex- oder Kompositbogen.<sup>476</sup> (Abb. 76,11) Den Kompositbogen kannte die antike Welt als skythischen Bogen, ohne dass er anfänglich im antiken Heer verwendet wurde,<sup>477</sup> wie die verbreiteten Darstellungen einfacher Bogen belegen. Die Römer lernten den Kompositbogen in den Partherkriegen kennen, aber größere Funktion in der römischen Kriegskunst erhielt er erst im 4. Jahrhundert.<sup>478</sup> In den westlichen Reichsteil brachten die dorthin kommandierten orientalischen Truppen die Reflexbogen mit (Britannia, Carnuntum), diese wurden schon im 3. Jahrhundert auch auf Grabsteinen dargestellt, kamen aber auf Mosaiken und anderen Kunstdenkmälern noch im 4. Jahrhundert nur vereinzelt vor.<sup>479</sup> Im östlichen und südlichen Reichsteil wurde die Reflexbogendarstellung seit dem 4. Jahrhundert allgemein<sup>480</sup> und seit dem 5. Jahrhundert fast vorherrschend.

Später bekam der Kompositbogen auch im byzantinischen Heer im Kampf mit den verschiedenen Reiternomaden eine wichtige Rolle, so dass es kein Zufall ist, dass er in gesonderten kaiserlichen Werkstätten hergestellt wurde (*fabrica arcuaria ticenensis*).<sup>481</sup> Im oströmischen Reich stellte man seit dem 4. Jahrhundert am meisten den Kompositbogen dar. Das Mosaik aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts im Peristyl des Kaiserpalastes von Konstantinopel zeigt einen nach hinten schießenden Jäger mit Reflexbogen (Abb. 76,6),<sup>482</sup> die jagende Artemis auf dem Peristylum-Mosaik aus dem 5. Jahrhundert im syrischen Sarrin (Oshroene) hält einen Reflexbogen in der Hand.<sup>483</sup> (Abb. 76,1) Auf dem antiochischen „Worcester Hunt“-Mosaik erlegt ein berittener Jäger im Mantel im frontalen Kampf einen Löwen mit dem Reflexbogen.<sup>484</sup> (Abb. 76,10) Nicht nur Reiter, sondern auch Soldaten und Jäger zu Fuß wurden mit Reflexbogen dargestellt, so spannt auf einem sasanidischen Stoff aus dem ägyptischen Antinoë ein Fußsoldat seinen Bogen,<sup>485</sup> und auf dem Jagdmosaik von Apamea erlegt ein Jäger zu Fuß mit dem Bogen einen Löwen (Abb. 76,12),<sup>486</sup> aber ebenso schießt mit dem Reflexbogen auch der Mann zu Fuß in der Szene auf der Seite eines Bronzeeimers im Oxford Ashmolean-Museum.<sup>487</sup> Der mit dem Reflexbogen schießende Reiter ist auch ein häufiges Zierelement auf koptischen und byzantinischen Textilien.<sup>488</sup> (Abb. 76,7, 8)

Unter den Beispielen aus dem 6. Jahrhundert findet sich bezüglich des Themas und Stils plastischer Ausführung auch auf der Pyxis von Sens, die sich am ehesten mit dem Krug von Budakalász vergleichen lässt, eine Gestalt zu Fuß mit Reflexbogen, die einen zu Boden gestürzten Jäger mit Schild vor dem Angriff eines Raubtiers rettet.<sup>489</sup> Die weite Verbreitung des Reflexbogens zeigen auch die Darstellungen auf Kirchenmosaiken des 6. Jahrhunderts, z. B. in der Kirche der Märtyrerheiligen Lot und Prokopius auf dem Berg Nebo Jordanien (557 n. Chr.)<sup>490</sup> (Abb. 76,4) und im Hippolytus-Saal einer Villa von Madaba.<sup>491</sup> (Abb. 76,3) Auch auf dem Mosaik

<sup>476</sup> BISHOP–COULSTON 1993, 112–115, 137–139, Abb. 96.

<sup>477</sup> Zu den klassisch antiken Steppennomaden-darstellungen s.: VOS 1963; zur Rolle des Reflexbogens in der byzantinischen Bewaffnung: KOLIAS 1988, 214–215.

<sup>478</sup> RAUSING 1967, 65–100; die Darstellung der Reflexbogen war im westlichen Reichsteil unüblich und wurde allgemein nicht vor dem 3. Jh. in der römischen Kunst bekannt.

<sup>479</sup> z. B. Piazza Armerina: CARANDINI–RICCI–DE VOS 1982, 180, Fig. 93; Oinochoe (Louvre) BARATTE 1975, 1108, Fig. 4; 1115, Fig. 11.

<sup>480</sup> z. B. Karthago-Khéreddine: DUNBABIN 1978, Pl. XVI,35; Leptis Magna: AURIGEMMA 1962, Tav. 77.

<sup>481</sup> Not. Dign. Oc. IX. 28; eine Novelle Justinians verbot Privatpersonen die Herstellung und den Verkauf der Bogen. Nov. Just 85,4; KOLIAS 1988, 215–216.

<sup>482</sup> BRETT 1947, Pl. 39.

<sup>483</sup> BALTY 1990, Pl. II,1.

<sup>484</sup> LEVI 1947, 364, Fig. 151.

<sup>485</sup> TOLL 1926, 93–100, Abb. 2; eine gute Farabbildung bei GRABAR 1967, 325, Abb. 382.

<sup>486</sup> BALTY 1969, Pl. XIII; Pl. XXXI,1–2.

<sup>487</sup> MUNDELL MANGO et al. 1989.

<sup>488</sup> GONOSOVÁ–KONDOLEON 1994, 304–307, Nr. 106; 324, Pl. XXII; SHURINOVA 1967, Tabl. 104, Nr. 176; KATALOG WIESBADEN 1996, 311–312, Nr. 353.

<sup>489</sup> Die Darstellung dieser Seite der Pyxis von Sens: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie 1993–94, Fig. 10579.

<sup>490</sup> PICCIRILLO 1993, 152, Fig. 201.

<sup>491</sup> PICCIRILLO 1993, 59, Fig. 12.

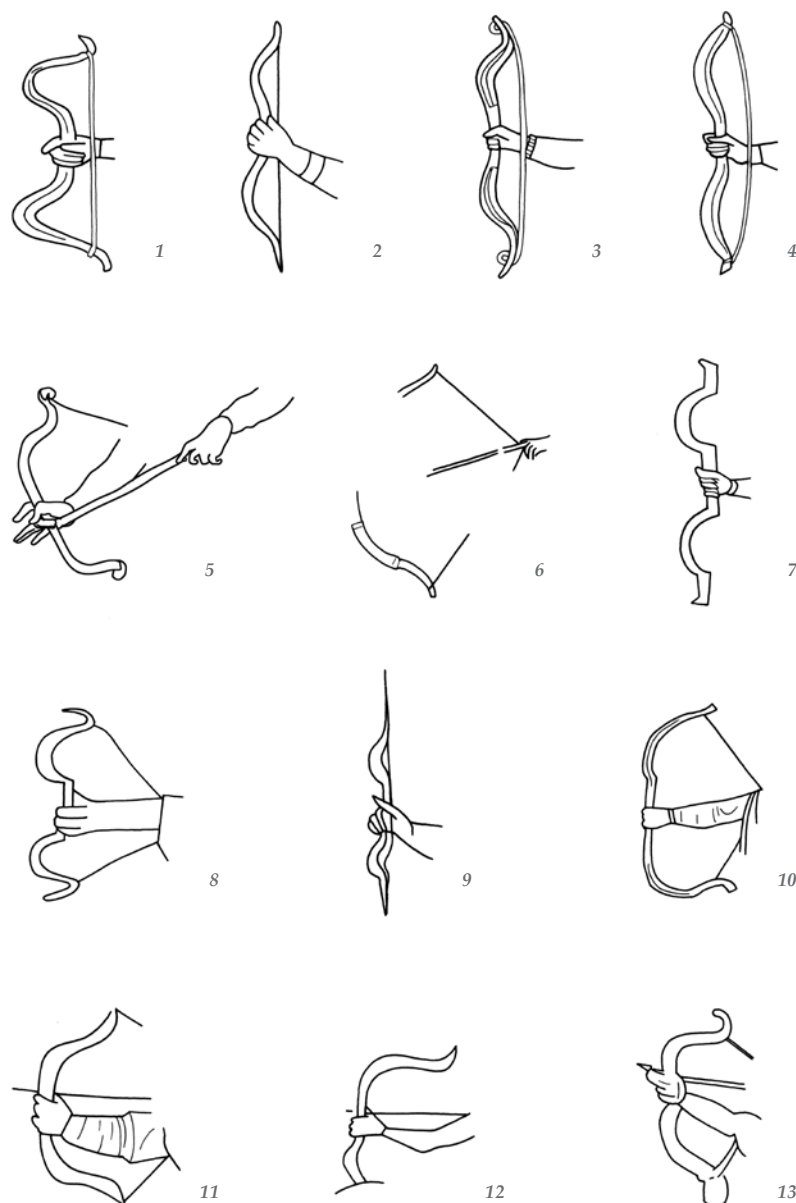


Abb. 76

Spätantike und frühbyzantinische Darstellungen der Kompositbogen:

1. Artemis mit Reflexbogen, 5. Jh., Sarrin, Osrhoene, Syrien;
2. „Opfer des Krans“-Mosaik, 4. Jh., Karthago, Khéreddine, Tunesien;
3. Hippolytus-Saal einer Villa, Madaba, 6. Jh., Jordanien;
4. Kirche der Märtyrerheiligen Lot und Prokopius auf dem Berg Nebo, 557 n. Chr., Jordanien;
5. Jäger zu Fuß, Silberschale mit Löwenjagdszene, 5. Jh., Konstantinopel oder Kleinasien, Dumbarton Oaks Collection, Washington;
6. Zurückgewandter, berittener Jäger, Palastmosaik, Peristylum, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Konstantinopel, Büyüik Saray Mozaikleri Müzesi, Istanbul;
7. Textilie, Artemis mit Reflexbogen, „Châle de Sabine“, Abegg-Stiftung, Riggisberg, Schweiz;
8. Koptische Textilie, 6. Jh., Puschkina Museum, Moskau;
9. Textilie, Artemis mit Reflexbogen, 6. Jh., Abegg-Stiftung, Riggisberg, Schweiz;
10. Ein berittener Jäger erlegt einen Löwen mit dem Reflexbogen, Jagdmosaik in einem Haus von Daphne im Vorort von Antiochia (Worcester Hunt), Ende 5. – Anfang 6. Jh. Worcester Art Museum, Worcester, USA;
11. Messingkanne, Budakalász Grab 740;
12. Der berittene Jäger, Jagdmosaik im Triclinium der Villa, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel;
13. Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon.

der Suwayfiyah-Kapelle im jordanischen Philadelphia ist eine wichtige Darstellung des Reflexbogens zu sehen.<sup>492</sup> Die Reflexbogenabbildung ist im Frühmittelalter auch schon in der westlichen Kunst allgemein geworden.<sup>493</sup>

Auf dem Krug von Budakalász trägt der Leopardenjäger einen mit einem Riemen am Gürtel befestigten einfachen rechteckigen Köcher, auf dessen Oberteil Einkerbungen die Pfeile und unten eine waagerechte Linie ein Zier- oder Konstruktionselement andeuten. In der antiken und frühbyzantinischen Kunst finden sich Köcherdarstellungen nur selten (z. B. Dura Europos,<sup>494</sup> Kirche der Märtyrerheiligen Lot und Prokopius auf dem Berg Nebo in Jordanien<sup>495</sup>), den Meistern mit antiker Bildung jener Zeit war die Zusammengehörigkeit von Bogen, Pfeil und Köcher nicht von zwingender Kraft.<sup>496</sup>

## LANZE

Auf dem Krug von Budakalász erlegen drei Jäger das Wild mit der Lanze, doch kann nur die Lanze des Tigerjägers vollständig untersucht werden, weil die Lanzen der Bärenjäger schon in den Tieren stecken. (Abb. 77,4) Es ist sinnvoll, zu untersuchen, ob dieser Lanzentyp wirklich der damaligen Bewaffnung bzw. den Waffendarstellungen entspricht. Im römischen Heer wurden seit Trajans Zeit mit Lanzen ausgerüstete Auxiliartruppen vor allem in Afrika, im Nahen Osten oder an der mittleren Donau gegen die Reiterbarbaren eingesetzt.<sup>497</sup> Von da an kommen Lanzenreiter auf Grabsteinen und großflächigen Mosaiken vor, und die Lanze wurde in römischer Zeit zu einer der beliebtesten Jagdwaffen.<sup>498</sup>

Die Lanze des Tigerjägers bietet ungeachtet ihrer Vereinfachungen Möglichkeit zum Vergleich mit anderen damaligen Lanzendarstellungen. Der Künstler hat durch die Silbereinlage gut erkennbar die lange Lanzenspitze gegenüber dem langen Schaft mit Kupfereinlage hervorgehoben. Die lange Klinge zeigt deutlich, dass es sich um eine Stoßlanze handelt, die anders aussieht als die im 4. Jahrhundert häufig dargestellten Wurflanzenspitzen mit kurzer Klinge.<sup>499</sup> Ähnlich lange Lanzenspitzen finden sich auf Mosaiken und Silbergefäßen des 5.–6. Jahrhunderts: Eine lange Stoßlanze verwenden die Jäger auf dem Mosaik im Peristyl des Kaiserpalastes von Konstantinopel,<sup>500</sup> im 6. Jahrhundert auf dem Mosaik im Hippolytus-Saal der Villa im jordanischen Madaba<sup>501</sup> und auf dem dortigen Achilles-Mosaik.<sup>502</sup> Auf eine ähnliche lange Lanze stützt sich Meleagros auf einer Silberschale des 6. Jahrhunderts in München.<sup>503</sup>

<sup>492</sup> PICCIRILLO 1993, 264, 256, Fig. 452.

<sup>493</sup> DUFRENNE 1978, Pl. 28,4; 58,7.

<sup>494</sup> DU MESNIL DU BUISSON 1939, Pl. XLV,1.

<sup>495</sup> PICCIRILLO 1993, 152, Fig. 201.

<sup>496</sup> Nicht so den Meistern der sasanidischen Schalen, welche die Taktik der leichten Reiterei vielleicht auch in der Praxis kannten: HARPER 1978, 34–35, Nr. 4; 40–41, Nr. 7; 59, Fig. 17b; HARPER 1981, Pl. X, XIII, Pl. 8, 9, 13, 15, 17, 20–23, 25, 28, 30–32, 37, 38; TREVER-LUKONIN 1987, 107, Nr. 2; 108, Nr. 6; 109–110, Nr. 11–13.

<sup>497</sup> BISHOP-COULSTON 1993, 109–110.

<sup>498</sup> Die sekundär eingebauten Tonden, die auf dem Triumphbogen des Konstantin erhalten blieben, zeigen Kaiser Hadrian als Lanzenreiter, wie er auf Wildschwein- und Bärenjagd geht. KOEPEL 1986, 27, Abb. 7, Nr. 5; 29, Abb. 9, Nr. 7.

<sup>499</sup> Villa de la Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia): PONS 1992, Gráf. 22, Fig. 67.

<sup>500</sup> BRETT 1947, Pl. 37.

<sup>501</sup> PICCIRILLO 1993, 58, Fig. 11.

<sup>502</sup> PICCIRILLO 1993, 6, Fig. 43.

<sup>503</sup> TOYNBEE-PAINTER 1986, Pl. XIV, Nr. 29.



## SCHWERT

Die Kurzschwerter auf dem Krug von Budakalász entsprechen am ehesten dem frührömischen Gladius<sup>504</sup> und ähnliche kommen sehr oft auf klassischen Darstellungen vor. In spätantiker Zeit wurde der Gladius im römischen Heer nicht mehr verwendet, sondern vor allem das zweischneidige Langschwert, und zwar sowohl in der byzantinischen als auch in der germanischen und der Steppenwelt.<sup>505</sup> (Abb. 77,1) Während der Schöpfer des Kruges von Budakalász also bei den Reflexbogen und Lanzen bestrebt war, die in spätantik-frühbyzantinischer Zeit bekannten und benutzten Waffen darzustellen, hielt er das bei den Schwertern nicht für wichtig und übernahm mit dem ikonographischen Vorbild ohne weiteres auch die Darstellung des Jahrhunderte früher benutzten Schwerttyps.



Abb. 77

Waffen in Jagdszenen auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740: 1. Schwerter (gladii); 2. Schwertscheide des Löwenjägers; 3. Köcher des Leopardenjähgers; 4. Lanze des Tigerjägers; 5. Verzierte Schilde mit Umbo. Ausschnitte aus den Umzeichnungen der Jagdfrieze auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Abb. 12, Zeichnung: Katalin Nagy)

Es kommt in spätantiker Zeit sogar vor, dass in ein und derselben Komposition zeitgetreue und frühere Waffen zusammen gezeigt werden. Auf dem Mosaik aus dem 5. Jahrhundert im Kaiserpalast von Konstantinopel geht der eine Jäger mit dem Langschwert auf die Jagd,<sup>506</sup> wogegen bei dem gestürzten Jäger ein Kurzschwert mit breiter Klinge liegt.<sup>507</sup> Ein Langschwert gibt es auch auf dem Standbild eines berittenen Soldaten von Konstantinopel aus dem 5. Jahrhundert.<sup>508</sup> Das römische Kurzschwert erscheint auch noch auf den David-Schalen aus dem 7. Jahrhundert.<sup>509</sup> Auf dem Jerusalemer Krug aus der Zeit um 550–560 trägt ein Soldat mit Lanze und traditionellem Panzer und Helm an der Hüfte ein Langschwert. Die Meister und Künstler des 5.–7. Jahrhunderts empfanden es nicht als Anachronismus, in ihren Schöpfungen nicht zu ihrer Zeit genutzte Waffen abzubilden. Es hat den Anschein, dass diese antiquarischen Details ihnen nicht wichtig waren, sie kopierten die Vorbilder ohne Anspruch der Aktualisierung.

<sup>504</sup> BISHOP–COULSTON 1993, 53–55, 69–74.

<sup>505</sup> BISHOP–COULSTON 1993, 111–112, 126; ein außerordentlich schönes, edelsteingeschmücktes Schwert mit langen Klinge des 5. Jh. trägt Stilicho auf der Elfenbeinschnitzerei von Monza: VOLBACH 1976, Nr. 63. Über die byzantinischen Schwerter s. KOLIAS 1988, 133–161; GARAM 2001, 158–159.

<sup>506</sup> BRETT 1947, Pl. 36.

<sup>507</sup> BRETT 1947, Pl. 28.

<sup>508</sup> FIRATLI 1990, 38–39, Pl. 27, Nr. 71.

<sup>509</sup> TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XXIXc, Nr. 77.

## SCHILDE

In den Jagdszenen auf dem Krug von Budakalász finden sich vier Schilde. In der klassischen Tradition war der Schild eine Verteidigungswaffe des Kampfes und nicht der Jagd. In römischer Zeit aber wurde der Schild durch das geänderte Verhältnis zur Jagd und der Verbreitung der Jagdszenen im Amphitheater zu einem wichtigen Bestandteil der Jagd, der Jagdspielen, und diese Tradition setzte sich auch in spätantiker Zeit fort; man stellte den Schild regelmäßig bei Jagdszenen dar. (Abb. 77,5)

Auf dem Krug von Budakalász benutzt nur der gestürzte Jäger seinen Schild bestimmungsgemäß, nur dort ist der Schild organischer Bestandteil der Handlung, weil der Jäger ihn über sich hält und sich so vor dem angreifenden Raubtier schützt.<sup>510</sup>

In den übrigen Szenen liegen die Schilde am Boden und haben bloß raumfüllende, schmückende Funktion. Trotzdem sind sie detailreich gestaltet, ihre Konstruktions- und Zierelemente sind gut zu erkennen. Der kegelförmige Umbo der Schilde entspricht chronologisch wie formal den archäologischen Funden aus spätantiker Zeit.<sup>511</sup> Auf dem Krug von Budakalász sind aufgrund ihrer Verzierung zwei Schildtypen zu erkennen: der eine ist strahlenförmig geriffelt, der andere rankenverziert. Diese Verzierungsform ist für die kaiserzeitlichen Schilde untypisch, sie findet sich eher auf spätantiken Werken. Einen Schild mit Strahlenmuster hält ein Engel auf der 470 geschaffenen Severus-Elfenbeinschnitzerei in Leipzig in der Hand,<sup>512</sup> ähnliche die Jäger auf einem Eimer im Oxforder Ashmolean-Museum.<sup>513</sup>

## HALSBAND

In der Leopardenjagdscene erweckt eine ungewöhnliche Kleinigkeit Aufmerksamkeit, die an sämtlichen Leoparden und dem einzigen Tiger auf dem Krug zu sehen ist: sie tragen alle ein Halsband. Eine derartige Darstellung ist bei bejagten Tieren unverständlich, da das Halsband auf gezähmte Tiere verweist. Besonders auffällig ist dies deshalb, weil der Hund in der einen Bärenjagd kein Halsband trägt, obwohl das auf den Jagdsarkophagen<sup>514</sup> aus römischer Kaiserzeit und auch in den damaligen Szenen allgemein ist.<sup>515</sup> Es ist bekannt, dass man bei den antiken Treibjagden Tiere zum Zusammentreiben des Wildes verwendete, am häufigsten Hunde,<sup>516</sup> und unter den Raubtieren eignete sich dafür am besten der schnelle Leopard und Gepard.<sup>517</sup> Für die Verwendung von Jagdgeparden finden sich Hinweise<sup>518</sup> und Darstellungen<sup>519</sup> schon im antiken Ägypten. Auf einer ägyptischen Grabstele aus römischer Zeit sitzt neben Isidoros ein Gepard mit Halsband.<sup>520</sup>

<sup>510</sup> Die Schilde wurden schon in der römischen Kunst in zweierlei Sinn verwendet, als wirklich genutzte Schilde und als einfache Zierelemente, wie auf dem Griff einer Schale aus dem 1. Jh. zu sehen ist. STEFANELLI 1992, 162, Fig. 147, Nr. 79; der Schild kommt auch ohne Jäger in Tierkampfszenen als Raumfüller und Zierelement vor. Auf der Pariser Kaiserpriester-Elfenbeinschnitzerei liegt zwischen zwei Bären ein halbkugelter Schild: VOLBACH 1976, Nr. 58.

<sup>511</sup> In der Szene auf der Patene des Stuma-Schatzes bildet ein Schild den Baldachin (zumindest ähnelt die Darstellung der der Schilde), der Umbo in der Mitte ist deutlich zu sehen, darunter die strahlenförmigen Blattzweige und ein ebensolches einfaches Rankenmotiv am Rand wie auf zwei Schilden des Kruges von Budakalász. MUNDELL MANGO 1986, 163, Fig. 34,6.

<sup>512</sup> VOLBACH 1976, Nr. 4.

<sup>513</sup> MUNDELL MANGO et al. 1989, 295–311.

<sup>514</sup> ANDREAE 1980, Taf. 23,1; Taf. 24,2.

<sup>515</sup> Hund mit Halsband: DUNBABIN 1978, Pl. XII,23, XIII,27, LXXV,195, Pl. LXXIX,204.

<sup>516</sup> KELLER 1913, 91–151; AYMARD 1951, 235–298, besonders über die kleinasiatischen Jagdhunde: 242–244; TOYNBEE 1973, 94–98.

<sup>517</sup> KELLER 1913, 86, 154–157; AYMARD 1951, 388–389; Zur zoologischen Bestimmung s. Aufsatz von László Bartosiewicz in diesem Band, S. 229–242.

<sup>518</sup> KELLER 1913, 86.

<sup>519</sup> Auf einer ägyptischen Schale aus dem 6. Jh. werden unterhalb der Indien personifizierenden sitzenden Frauengestalt Jagdgeparden an der Leine geführt: GRAEVEN 1900, 202–204, Fig. 6; TOYNBEE 1973, 53, Abb. 15. Die Hypothese, man habe auch Löwen für die Jagd abgerichtet, ist auf einen Irrtum zurückzuführen: KELLER 1913, 155.

<sup>520</sup> KÁKOSY 1983, Taf. 1,3.

In der antiken Kunst hatte man früher die Großkatzen in den bacchischen Szenen mit Halsband dargestellt,<sup>521</sup> oft ziehen sie zu zweit den Wagen von Bacchus (Dionysos),<sup>522</sup> seltener kommt ein Tierkopf mit Halsband auf Medaillons vor.<sup>523</sup> Auf dem Mosaik des nordafrikanischen Constantine schickt sich ein Leopard mit Halsband an, aus einem Krater zu trinken,<sup>524</sup> auf dem Mosaik mit Dionysos-Szenen in Kibbutz Erez in Israel führt ein Diener Tiger an der Leine (2. Hälfte 5. Jh.).<sup>525</sup> Aufgrund all dessen ist zu vermuten, dass die Darstellung von Raubtieren mit Halsband der spätantiken Jagden auf Dionysos-Szenen zurückgeht. Aus der ursprünglichen Umgebung und dem originalen ikonographischen Zusammenhang herausgerissen verliert aber die Darstellung bejagter Tiere mit Halsband in den Jagdszenen ihren Sinn.<sup>526</sup> Im 5.–6. Jahrhundert war der originale ikonographische Inhalt wahrscheinlich schon verblasst, und man stellte die bejagten Tiere mit Halsband dar. Für die späte Datierung ähnlicher Szenen sprechen die mit Halsband versehenen Panther in heraldischer Pose im Medaillon eines Tonziegels des 6. Jahrhunderts aus Tunesien (Prov. Bouficha).<sup>527</sup> Auf einem Textilfragment aus dem 5. Jahrhundert in Philadelphia ist ein Panther mit Halsband zu sehen,<sup>528</sup> und ein Halsband trägt auch das unter einem Reiter mit Kompositbogen dargestellte Raubtier auf einem koptischen Stoff im Moskauer Puschkin-Museum,<sup>529</sup> ebenso unlogisch wie das Halsband auf den Darstellungen von Budakalász. Auf einem mediterranen (sasanidischen?) Stoff aus dem 7. Jahrhundert werden Panther an der Leine geführt.<sup>530</sup>

## RAHMENGLIEDERUNG: LESBICHES KYMATION

Ein klassisches Erbe auf dem Krug ist das die figuralen Friese einrahmende lesbische Kymation, das in der antiken griechischen Kunst entstand und in der Bauplastik, auf Silber- und Buntmetallgefäßen auch in der Spätantike kontinuierlich verwendet wurde.<sup>531</sup> (Abb. 78,1; 79,1) Die Ausführung des lesbischen Kymations auf dem Krug von Budakalász gemäß der Auffassung des 6. Jahrhunderts ist eines der Hauptargumente für die Datierung des Kruges.

Das klassische lesbische Kymation hat der Meister nur in großen Zügen nachgeahmt, über die Bedeutung der einzelnen Details war er sich nicht mehr völlig im Klaren. Einzelne Zierdetails des klassischen lesbischen Kymations haben sich stellenweise verselbstständigt, haben eigenständige Zierfunktion erhalten. Die mit Kupfer eingelegte breite Hauptader auf den gestreckt länglichen schild- oder herzförmigen Blättern geht oft auch über das Blatt hinaus und durchbricht die Proportionen des klassischen lesbischen Kymations.<sup>532</sup> Die Apfelkernform zwischen den Blättern bedeckt Silberfolie, darunter ist das Blumenmuster völlig gleichförmig und schematisch, es erinnert überhaupt nicht an die abwechslungsreichen klassischen Vorbilder.

<sup>521</sup> DUNBABIN 1978, Pl. LXVIII,174 (Constantine); Pl. LXX,178 (Djemila); Pl. LXXI,182 (Sousse).

<sup>522</sup> BLÁZQUES 1982, Lám. 1, 39 (Sevilla); NIKOLAJEVIĆ 1992, 19.

<sup>523</sup> Sabratha, auf dem Mosaik des Liber Pater-Hauses ein Leoparden- und Löwenkopf im Medaillon: AURIGEMMA 1960; Sousse C5 (Tunesien): FOUCHER 1960, 53, Pl. XXVIa, Nr. 57.110; AURIGEMMA 1962, Tav. 11–14.

<sup>524</sup> DUNBABIN 1978, Pl. LXVIII,174.

<sup>525</sup> OVADIAH 1987, Pl. XLVII,1.

<sup>526</sup> Diese Bedeutungsveränderung ist aber schon bei den dionysischen Darstellungen zu beobachten, denn auf dem Mosaik von Argos ist ein Panther mit Halsband ohne Leine gezeigt. ÅKERSTRÖM-HOUGEN 1974, 111, Fig. 68.

<sup>527</sup> KATALOG CARTHAGE 1995, 291, Abb. 7.

<sup>528</sup> TRILLING 1982, 35–36, Pl. 6, Nr. 11.

<sup>529</sup> SHURINOVA 1967, Tabl. 104, Nr. 176.

<sup>530</sup> KITZINGER 1946, 1–72. KATALOG BOSTON 1976, 217–218, Nr. 262.

<sup>531</sup> BOUCHER-TASSINARI 1976, Oinochoe 145, Nr. 185; Henkelkanne 147, Nr. 190 (Deckel mit Mandelausschnitten, Muster 136, campanische Formen).

<sup>532</sup> Zu klassischen Kymation s. GANZERT 1983, 123–202; Dieselbe Bedeutungsveränderung erkennt man auf dem Akanthusmotiv der Ittenheimer Griffschale aus dem 7. Jh., weil auch dort die Hauptader des Blattes zum Raumteiler in der Pflanzenkomposition wurde. WERNER 1943.



Im Laufe der Jahrhunderte hat sich die Darstellungsweise des lesbischen Kymations um vieles geändert, aber in der römischen Kaiserzeit bewahrt es noch treu die klassischen Formen und Proportionen. Auf der Schale aus dem 2.–3. Jahrhundert von Bizerta in Nordafrika wurden die verlängerten Blätter noch mit großer Sorgfalt gestaltet, das lesbische Kymation füllt noch nicht den ganzen Fries aus, es erscheint als ein schön ausgearbeiteter Prototyp des spätantiken Kymations zu sein.<sup>533</sup> Auf der Schale von Bubastis befinden sich zwischen den gefüllten Blättern mit schöner Linienführung vier verschiedene, sorgfältig ausgearbeitete Blumenmuster. (Abb. 79,5) Den Gestaltungsformen des lesbischen Kymation im klassischen Sinne stehen mehrere anspruchsvolle Beispiele aus dem 5. Jahrhundert nahe. Ein breites, regelrechtes Kymation mit kurzen Blättern ziert den Rand der Elfenbeinschnitzerei „Frauen am Heiligen Grab“ in Mailand<sup>534</sup> und eines ähnlich guter Qualität das Mittelmedaillon einer Silberschale mit Jagdszene ebenfalls aus dem 5. Jahrhundert in der Dumbarton Oaks Collection.<sup>535</sup>

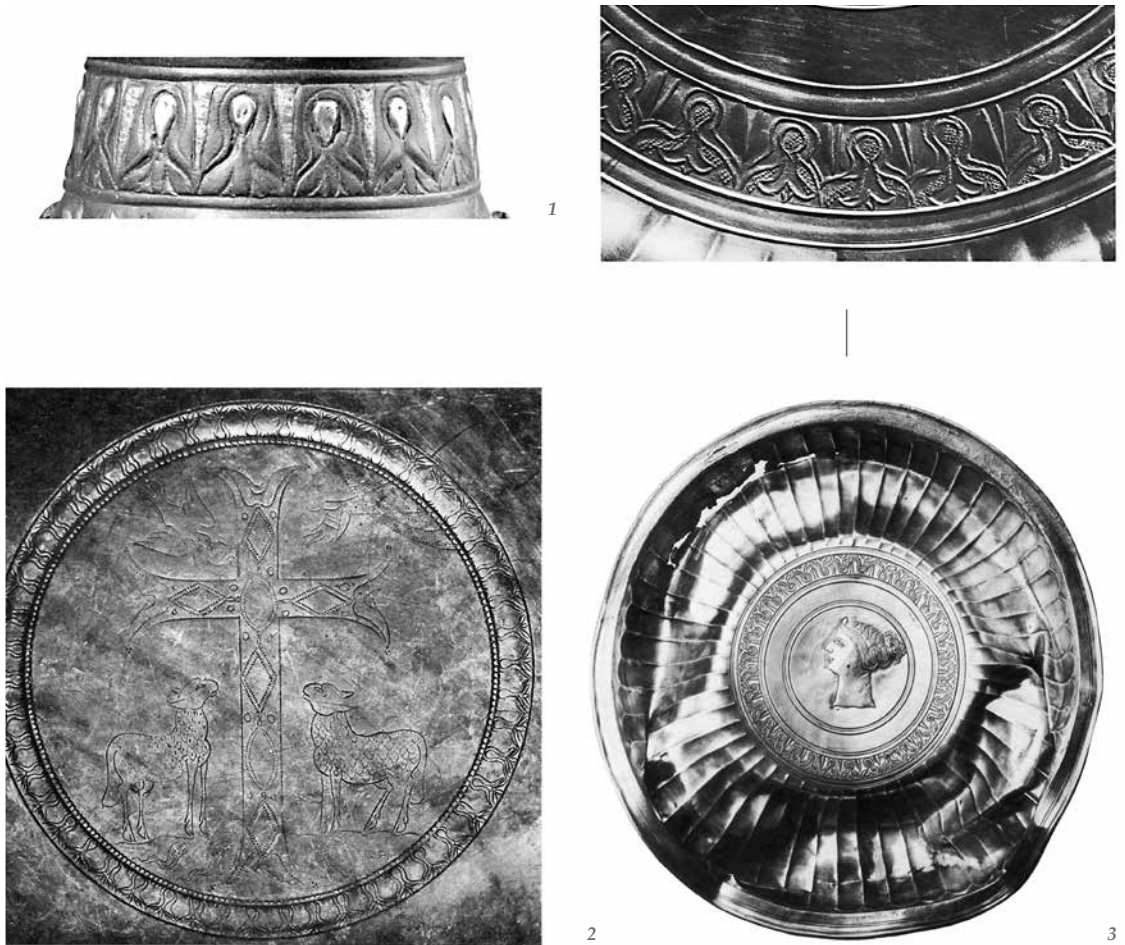


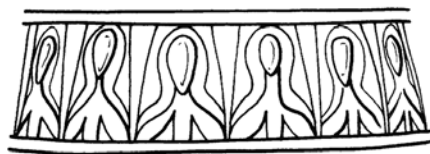
Abb. 78

Lesbisches Kymation: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Silberpaterna mit byzantinischem Kreuz, Canoscio, 6. Jh., Museo del Duomo, Città di Castello; 3. Frühbyzantinische kannelierte Silberschale mit Frauenkopf, 6. Jh., Sutton Hoo, British Museum, London

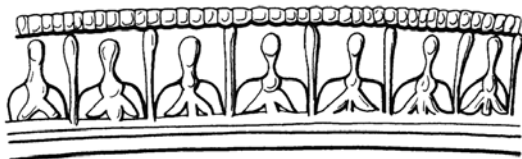
<sup>533</sup> BARATTE 1997a, 115, Fig. 6–7.

<sup>534</sup> VOLBACH 1976, 80, Nr. 111.

<sup>535</sup> ROSS 1962, 3–4, Nr. 4.



1



2



3



4



5

Abb. 79

- Lesbisches Kymation: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740;  
 2. Silberamphore, Mala Pereščepina, 6. Jh., Gosudarstvennyj Ėremitaž / Staatliche Ermitage, Sankt Petersburg;  
 3. Frühbyzantinische kannelierte Silberschale mit Frauenkopf, 6. Jh., Sutton Hoo, British Museum, London;  
 4. Silberpaterna mit byzantinischem Kreuz, Canoscio, 6. Jh., Museo del Duomo, Città di Castello;  
 5. Silberschale von Bubastis, Benaki Museum, Athen

Auf bekannten Darstellungen des lesbischen Kymations aus dem 6.–7. Jahrhundert gibt es keine Spur von Detaillierung mehr. Die Blätter wurden verlängert und sind gleichsam auf dem Fries zusammengedrückt. Die auf der Schale aus Bizerta noch vorhandenen vier verschiedenen Blumenmotive zwischen den Blättern sind völlig vereinfacht und zu einer schematischen Dreiergliederung geworden. Von dieser regelrechten Darstellungsweise weicht nachdrücklich eine Gruppe von Silber- und Buntmetallgefäßen des 6. Jahrhunderts ab, deren Datierung auf solider Basis steht und deren stark vereinfachtes Rahmenglied stilistisch eng mit dem Kymation auf dem Krug von Budakalász verbunden ist. Im Grab von Sutton Hoo des ostenglischen Königs Redwald<sup>536</sup> wurde eine byzantinische Silberschale mit lesbischem Kymation als Rahmung gefunden. (Abb. 78,3; 79,3) Die Qualität und das Material der Schale mit geriffeltem Boden zeigen, dass sie in einer kaiserlichen Hofwerkstätte wahrscheinlich im 6. Jahrhundert hergestellt wurde. Die Blätter des lesbischen Kymations sind etwas voller, künstlerisch anspruchsvoller und stehen auch in der Form den klassischen Vorbildern näher als die Kyma-Gliederungen der Buntmetallgefäße des 6. Jahrhunderts, doch sind die Blätter nicht mehr einheitlich regelrecht geformt. Die Blumen zwischen den Blättern sind vereinfacht, geometrisch zugespitzt.

Ein ähnlich vereinfachtes lesbisches Kymation umrahmt auch das Medaillon einer Silberschale des Kirchenschatzes von Canoscio (Prov. Perugia) aus dem 6. Jahrhundert.<sup>537</sup> (Abb. 78,2; 79,4) Darauf sind die Blätter ganz schmal, das Eierstabmuster verlor seine Form und ist mit dem Muster zwischen den Blättern verschmolzen. Im lesbischen Kymation auf der Silberschale von Bubastis ist das Blattmuster zu einem schildförmigen, ungeschickt geometrischen Gebilde geworden, und das Blumenmuster zwischen den Schilden ist bis ins Unkenntliche verzerrt.<sup>538</sup> Am nächsten steht dem Kymation auf dem Krug von Budakalász die Verzierung unterhalb des Randes der Silberamphore von Mala Pereščepina (Ukraine).<sup>539</sup> (Abb. 79,2) Stünde nicht der Kontrollstempel von Kaiser Maurikios Tiberios (582–602) darauf, könnte man auch an eine frühkaiserzeitliche Amphore denken, aber so kann sie glücklicherweise nicht nur durch die Form, sondern auch durch die Verzierung ins letzte Viertel des 6. Jahrhunderts datiert werden. Auf beiden Gefäßen sind die Blätter stark verlängert und haben in der Mitte eine betonte breite Ader. Die Apfelform mit Silbereinlage auf dem Krug von Budakalász ist auf der Amphore von Mala Pereščepina völlig verkümmert, mit den Blättern verschmolzen.

Es ist also im 6. Jahrhundert sowohl auf den Silber- und Buntmetallgefäßen guter Qualität aus den zentralen Werkstätten als auch auf den provinziellen Schöpfungen eine Ausführung der Darstellung des lesbischen Kymations gleicher Form erkennbar. Dieses klassische Verzierungsglied erscheint in dieser umgestalteten Form auch auf dem Krug von Budakalász. Diese zeitgetreue Auffassung des lesbischen Kymations weist vielleicht noch nachdrücklicher auf den Zeitstil, die Entstehungszeit des Kruges hin als der Stil der höchst konventionell dargestellten Jagdszenen mit hellenistischen Wurzeln. Der Meister des Kruges von Budakalász schuf das lesbische Kymation nach seiner eigenen zeitgetreuen Auffassung, in der allgemeinen Weise der Zeit, und genau deshalb kann der Krug aufgrund der Form des lesbischen Kymations ins 6. Jahrhundert datiert werden.

<sup>536</sup> BRUCE-MITFORD 1983, 48, Fig. 40.

<sup>537</sup> GIOVAGNOLI 1935, 313, Abb. 6; VOLBACH 1964, 303–316; ins 6. Jahrhundert sind auch die Löffel des Schatzes zu datieren: HAUSER 1992, 120–121, Nr. 144–146; BIERBRAUER 1974, 182, 186.

<sup>538</sup> PELIKANIDES 1948, 38, Abb. 1, Taf. 1.

<sup>539</sup> MATZULEWITSCH 1929, Taf. 28; die Form der Amphore geht auf die campanische Gefäßform aus dem 1. Jh. zurück, aber bestimmend für die Datierung ist der Stempel von Kaiser Maurikios Tiberios (582–602), außer welchem die pflanzlichen Friese unter dem Rand, auf dem Bauch und über dem Fuß eine weitere Rolle spielen.



## WELLENLINIE AM HALS

Die strahlenförmigen, waagerechten oder gedrehten tiefen Kanneluren an Gefäßen waren ein beliebtes Zierelement der antiken Toreutik, das auch in anderen plastischen Kunstgattungen verwendet wurde.<sup>540</sup> (Abb. 80) Der Krug von Budakalász ist mit seinen schönen, gleichmäßig horizontalen Wellenlinien unter den spätantiken und frühbyzantinischen Buntmetallkrügen einzigartig. In dem durchgesehenen Vergleichsmaterial fand sich keine einzige Analogie mit horizontalen Wellenlinien auf dem Hals. Auf Schalen ist die Wellenlinie üblicherweise strahlenförmig und auf Gefäßen vertikal.<sup>541</sup> Es ist sonderbar, dass in der spätantiken Welt kein einziger Krug bekannt ist, dessen Hals waagerechte Wellenlinien zieren. Einzig an den geometrischen Krügen des Seuso-Schatzes sind vertikale Wellenlinien im Fries unter dem Hals zu sehen.<sup>542</sup> Die Verzierung von Gefäßen mit plastischen Kanneluren und Wellenlinien gibt es auch in der sasanidischen Toreutik, und diese Verzierungsweise von Gefäßen stimmt zumeist mit der der Exemplare aus mediterranen antiken Werkstätten überein. Aber in der sasanidischen Kunst gibt es etwas, das in der mediterranen antik-byzantinischen Welt fehlt, nämlich die Verzierung in der Halsgegend nicht nur mit vertikalen, sondern auch horizontalen Kanneluren und Wellenlinien.<sup>543</sup>



Abb. 80

*Wellenlinien und lesbisches Kymation am Hals der Messinkanne, Budakalász Grab 740*

<sup>540</sup> Die Wellenlinie in Form gebogener Kanneluren findet sich auch auf kaiserzeitlichen Sarkophagen. STROSZECK 1998, Taf. 8–17.

<sup>541</sup> Geriffelter Skyphos aus Meroe: MIELSCH-NIEMEYER 2001, 12, Abb. 13; Lubieszewo, Gdańsk: WIELOWIEJSKI 1979, 199–203, Pl. 114, 1.

<sup>542</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1996, Nr. 11–12; ein mit dem Krug von Budakalász auch formal vergleichbarer sasanidischer Krug mit Kupfer-Zink-Silbereinlagen (Baltimore) hat am Hals senkrechte Kanneluren. HARPER 1967, 138, Nr. 56.

<sup>543</sup> Vertikale Wellenlinien gleicher Ausführung wie die auf dem Krug von Budakalász, nur vertikal angelegt, zieren Hals und Fuß einer Kanne der Stroganoff-Sammlung: HARPER 1967, 84, Fig. 5; breite waagerechte Kanneluren schmücken den Hals eines unten bauchigen Kruges einer Privatsammlung: HARPER 1967, 108, Nr. 21, und die gesamte Oberfläche eines Gefäßes in Cleveland: HARPER 1967, 128, Nr. 44.

# KOMPOSITION

Da es meines Wissens keine vollkommene Analogie des Jagdreliefs auf dem Messingkrug von Budakalász in der spätantiken Metallplastik gibt, habe ich die Komposition und den Stil der figuralen Szenen des Kruges mit ähnlichen Darstellungen aus anderen Kunstgattungen verglichen, unter dem Vorbehalt, dass es sich dabei um andere Kunstgattungen handelt. Dieses Verfahren kann viele Gefahren in sich bergen, wie dies die widersprüchliche Stilanalyse und Datierung der Mosaiken im Kaiserpalast von Konstantinopel oder anderer spätantiker Kunstwerke zeigen,<sup>544</sup> dennoch kann die über eine Kunstgattung hinausweisende vergleichende Kompositions- und Stilanalyse der Reliefs helfen, wenn man zeitgleiche Zeugnisse in der Überzeugung vergleicht, dass sich in allen mit großer Wahrscheinlichkeit gewisse allgemeine, für eine enge Periode typische Stilelemente entdecken lassen.

Die künstlerischen Gegebenheiten des Kruges von Budakalász ermöglichen, ihn mit den ranghöchsten Kunstwerken des 5.–7. Jahrhunderts zu vergleichen. Dabei sind vor allem die Zeugnisse der damaligen Silbertoreutik<sup>545</sup> und die Elfenbeinschnitzereien zu berücksichtigen, und maßgebend können desgleichen die wenigen Steinreliefs sein. Auch auf den Vergleich der Struktur und der Stileigenheiten der figuralen Szenen großflächiger Mosaiken kann nicht verzichtet werden, da diese Jagdmosaiken in großer Zahl die privaten und öffentlichen Räume zierten und deshalb sensible Indizien für die Erwartungen der Auftraggeber aus den Reihen der spätantik-frühbyzantinischen Aristokratie und dementsprechend für die Entwicklung der Künste, also für den herrschenden Zeitstil waren.

Die Festlegung der Stellung der Szenen des Kruges von Budakalász innerhalb der Schöpfungen der spätantiken Reliefplastik erfordert die Bestimmung der Abweichungen von den Darstellungstraditionen, also die Erwägung der Kenntnisse und Orientiertheit des Schöpfers des Kruges. Mit der Untersuchung der Kompositionseigenheiten und des Stils der Darstellungen auf dem Krug suche ich die Antwort darauf, wann und wie sich die wechselnde Gestaltung von figuralen Szenen und Pflanzenmustern in den die gesamte Fläche bedeckenden waagerechten Friesen herausbildete und welches die kaiserzeitlichen Vorläufer und die Erscheinungsformen im 5.–7. Jahrhundert der in schmale Friese komponierten Jagddarstellungen sind. Danach analysiere ich den Stil der Form von Jägern und Wildtieren, die Konstruktionsprinzipien der Szenen und Friese und die Farbenwirkung des goldfarbigen Hintergrundes mit Silber- und Kupfereinlagen.

## DIE ENTSTEHUNG SPÄTANTIKER ZONALER DARSTELLUNGEN

Das Hauptcharakteristikum des Kompositionsschemas auf dem Krug von Budakalász ist, dass der gesamte Gefäßkörper von unterschiedlich breiten, gerahmten waagerechten Friesen gegliedert wird, von denen die beiden breiteren in der Mitte figurale und die beiden schmalen äußeren Pflanzenmuster zieren. Auf den Krügen mit verzierter Oberfläche wurden die wechselnd pflanzlichen und figuralen Friese im 4. Jahrhundert vorherrschend. Vorläufer dieser Verzierungsweise aus dem 1.–3. Jahrhundert sind bei den Metallgefäßen kaum bekannt, und

<sup>544</sup> HELLENKEMPER–SALIES 1987, 273–303; LEHMANN 1990, 146, Anm. 33.

<sup>545</sup> Die technischen Verfahren des Kruges von Budakalász sind für die Silbertoreutik typisch. Es hatte sich eine ebensolche Ziselierung der Oberfläche, eine ähnliche Gestaltung der Pflanzen und der Gravierung der Vorderbeine herausgebildet, z. B. Corbridge Lanx: STEFANELLI 1991, 231, Abb. 249, Nr. 177; im Mittelmedaillon der Schale Nr. 5 des Mildenhaller Schatzes zeigt das Bärenfell ebensolche Wellenmotive, und das Gesicht ist punktiert. In ihm findet sich das Doppelblatt wie auf dem Krug. PAINTER 1977a, 13, 64, Fig. 16, Nr. 5.

unter den Zeugnissen der Silbertoreutik und der Bronzekunst finden sich ähnlich verzierte Krüge selten, zumal solche, die sich auch thematisch mit dem Krug von Budakalász vergleichen lassen.<sup>546</sup> Aber in der römischen Kaiserzeit ist auch die Zahl der vollständig verzierten Silber- und Bronzegefäße verschwindend gering.<sup>547</sup> Unter ihnen ragt mit seiner propagandistisch politischen Aussage der einzigartige Krug in London über die Dakerkriege hervor, der Kaiser Trajan und den *praefectus praetorio* Tiberius Claudius Livianus darstellt.<sup>548</sup> (Abb. 81) Zugleich kommt es aber auch noch an der Wende des 4./5. Jahrhunderts vor, dass die Oberfläche bloß von einem einzigen Fries völlig bedeckt ist wie der Krug „Die Heilung des Blinden“ im British Museum.<sup>549</sup>

Auf den Gefäßen mit kreisrunder Oberfläche zeigt den Prozess der Herausbildung figuraler Szenen in waagerechten Friesen der in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts datierte einlagen-

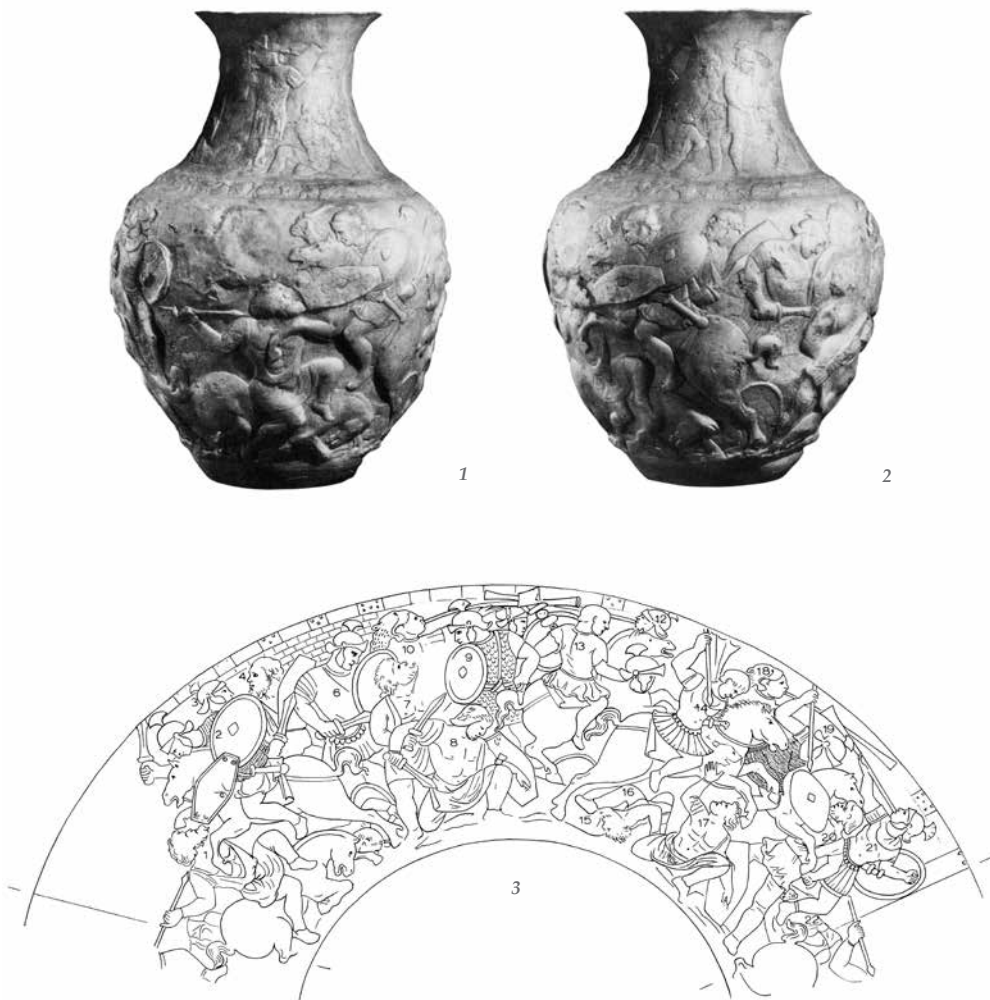


Abb. 81

1–3. Reliefkrug mit Darstellung des römischen Kaisers Trajan und dem *praefectus praetorio* Tiberius Claudius Livianus aus der Zeit der Dakerkriege, 2.–3. Jh., Rom, aus dem Tiber, Kunsthandel, London

<sup>546</sup> Kirchweyhe: RADDATZ 1976, Taf. 2. Mehrere Frieze untergliedern das formal singuläre Bronzegefäß aus dem 3. Jh. in der P. Dierich-Sammlung (Kassel). LINFERT 1974, 17.

<sup>547</sup> ESPÉRANDIEU–ROLLAND 1959, 69–73, Taf. 42–44, Nr. 139–140; ROLLAND 1965, 140, Nr. 298; BOUCHER 1970, 64, Nr. 43; LEIBUNDGUT 1976, 101, Taf. 63, Nr. 121; FAIDER FEYTMANS 1979, 178f, Taf. 146–147; 179, Taf. 164; 182, Taf. 152–53; Ausnahmen bilden einzelne Typen kleiner Gefäße, z. B. Balsamarien: BRAUN 2001.

<sup>548</sup> SCHÄFER 1989, 283–317.

<sup>549</sup> KATALOG LONDON 1977, 54–56, Nr. 105; KATALOG NEW YORK 1979, 441–442, Nr. 400.



verzierte Berliner Krug aus einer mittelitalischen Werkstätte, auf dem vier Jagdfriese umlaufen, aber ohne eine sie begrenzende starre Linie.<sup>550</sup> Demgegenüber werden auf dem Krug von Budakalász die Frieze streng voneinander abgegrenzt. Oftmals haben Tongefäße Metallgefäße imitiert, worauf auch hinsichtlich des Entstehungsprozesses der waagerechten Frieze einzelne reliefverzierte Tongefäßtypen (nordafrikanische rote Tonware) hinweisen können, darunter auch die nordafrikanischen sog. Navigius-Krüge,<sup>551</sup> auf denen es aber noch keine strenge Grenze der Frieze gibt und die einzelnen Figuren trotz der angedeuteten Grenzlinie in den anderen Streifen hinübergelitten.

Schmale umrahmte Frieze begannen sich auf Metall- und Tongefäßen seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. zu verbreiten, aber anfangs zierte eher nur ein oder höchstens zwei schmale Frieze das obere Gefäßdrittel, zumeist am Hals.<sup>552</sup> Ein Hauptfries auf dem Bauch schmückt einen Silberkrug aus dem 2.–3. Jahrhundert in der Walters Art Gallery, außer ihm befinden sich auf Schulter und Hals je ein Fries mit Pflanzen und Tiergestalten.<sup>553</sup> Die chronologische Einordnung auf kompositioneller und stilistischer Basis dieses in künstlerischer Hinsicht mittelmäßigen, provinziellen Stückes bereitet Probleme. In spätrömischer Zeit kommen Gefäße mit einem großen Fries auf dem ganzen Krug und solche mit mehreren kleineren Friesen noch nebeneinander vor. Die Veränderungstendenz zeigt sich darin, dass unter oder über der Hauptszene auf den Krügen ein zweiter bzw. dritter schmalere Fries erscheint und nach und nach die Einteilung in drei, vier oder fünf Frieze mit figuralen Darstellungen zunimmt.

In spätrömischer Zeit ist der Entstehungsprozess der Frieze auf den Metallgefäßen gut zu verfolgen. Auf einem syrischen Krug aus dem 4. Jahrhundert in Mainz befindet sich unter der Hauptszene ein schmaler Tierfries und am tiefen Halsbogen ein Pflanzenmuster.<sup>554</sup> (Abb. 32,1) Eines der frühesten Beispiele für die waagerechte Gliederung der gesamten Gefäßoberfläche in mehrere Frieze ist eine ins 4. Jahrhundert zu datierende Oinochoe im Louvre mit drei Friesen, einem pflanzlichen, einem mit Tiergestalten und einem Jagdfries.<sup>555</sup> Dieses Gefäß kann als einer der Vorläufer der häufigen spätantiken wechselnden Frieze gelten. (Abb. 82)

Die Mode der Friesdarstellungen kam dadurch zustande, dass auf Kosten der Hauptszene am Hals und über dem Fuß schmale Pflanzen- oder Tierfrieze erschienen. Dieser Prozess ist auch an den hohen und schlanken spätantiken Krügen und Amphoren zu beobachten. Ein breiter zentraler Fries mit der neun Musen und zwei schmalere, ein Tierfiguren- und ein Pflanzenfries, zieren den Krug von Bolšoj Kamenec vom Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts.<sup>556</sup> Manchmal gewinnt das umrahmende Pflanzenmotiv auf Kosten der Hauptszene an Raum (Seuso-Schatz, Dionysos-Kanne, Abb. 27,2),<sup>557</sup> aber nicht immer verwirklicht sich das Bedürfnis nach der Anordnung in streng umrahmten Friesen konsequent. Auf den Amphoren des Concești<sup>558</sup> und des Seuso-Schatzes<sup>559</sup> ist die Oberfläche in drei Frieze geteilt, aber auch die schmaleren enthalten figurale Szenen erzählender Art.

<sup>550</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 76.

<sup>551</sup> Bisher bekannt gewordene Navigius-Krüge des 3./4. Jh.: El Aouja (Tunesien), Unbekannt, Tunesien, Souassi bei El Djem (Tunesien), Polverossa bei Grosseto (Italien): SALOMONSON 1969, 87, Anm. 214; SALOMONSON 1976, 165 f., Nr. 618, Abb. 10; GARBSCH 1981b, 191–198, Taf. 19–22; KATALOG NEW YORK 1979, 183–184, Nr. 162.

<sup>552</sup> TASSINARI 1975, Pl. XXXVI, Nr. 186; BOUCHER–TASSINARI 1976, 145, Nr. 185; 147, Nr. 190; der gesamte Krug ist mit schmalen Blattmusterfriesen, am Hals mit einem breiten gravierten Tierfries verziert, und auf der Schulter läuft eine Ranke mit Vogel- und Menschendarstellungen um: BOLLA 1994, Nr. 95, Tav. LXXXVII–XC.

<sup>553</sup> KATALOG BALTIMORE 1947, XLIX, Nr. 360; BARATTE 1984, 88, Abb. 23.

<sup>554</sup> SCHULZE-DÖRRLAMM 1994, 653–654, Abb. 92.

<sup>555</sup> BARATTE 1975, 1103–1129.

<sup>556</sup> Oružejnaja Palata, Moskau (Dm: 42,5 cm): BANK–BESSONOV 1977, 55–56, Nr. 37; KATALOG NEW YORK 1979, 261–262, Nr. 244.

<sup>557</sup> MUNDELL MANGO–BENNETT 1994, 240, Fig. 6–1.

<sup>558</sup> BANK–BESSONOV 1977, 56–57, Nr. 38; KATALOG NEW YORK 1979; MUNDELL MANGO–BENNETT 1994, 194–239.

<sup>559</sup> MUNDELL MANGO–BENNETT 1994, 195, Fig. 5–1.

Auf den Krügen des 5.–6. Jahrhunderts wurde die verzierte Fläche weiter geteilt. Immer häufiger wurden sie in mehrere waagerechte Friese untergliedert, wobei die Hauptaussage, der breitere Fries mit mythologischen oder anderen Szenen, von je einem schmalen Fries mit Pflanzenornamentik oder Szenen mit Tiergestalten gerahmt wurde. Die unterschiedliche Breite der Friese war ein Ausdruck der Wichtigkeit der Szenen, ihrer Rangfolge, üblicherweise wurde die Hauptaussage in der Mitte der Krüge in einem breiteren Streifen dargestellt. Vier waagerechte Friese befinden sich auf dem Krug aus dem 5. Jahrhundert mit der Darstellung von Adam und Eva und der Anbetung der Heiligen Drei Könige in Edinburgh<sup>560</sup> und auf dem Water Newton-Krug, der an den Anfang des 5. Jahrhunderts zu datieren ist,<sup>561</sup> auf dem Hippolytus-Krug des Seuso-Schatzes<sup>562</sup> sowie einem in Konstantinopel vermutlich im 6. Jahrhundert gefertigten Krug.<sup>563</sup> (Abb. 30,2, 112) Fünf waagerechte Friese gliedern den Krug von Žigajlovka aus dem 5. Jahrhundert<sup>564</sup> und den von Cleveland.<sup>565</sup> (Abb. 30,1, 109) Im Falle von vier oder fünf Friesen



Abb. 82

*Silberinochoe mit Pflanzen- und Tierfriesen, 4. Jh., Musée du Louvre, Paris*

<sup>560</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 431–432, Nr. 389.

<sup>561</sup> CURLE 1923, Nr. 1.

<sup>562</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1994, 364, Fig. 10-1.

<sup>563</sup> MUNDELL MANGO 1986, 257–258, Nr. 86.

<sup>564</sup> PUTZKO 1984, Ris. 5–7.

<sup>565</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 153–154, Nr. 131.

differenziert sich die Hierarchie der Darstellungen weiter, üblicherweise sind die Pflanzenmotive am schmalsten, mittelbreit die Tierfigurenfriesen (Hirten- und Jagdszenen, Meerestiere) und am breitesten der Fries mit mythologischen Geschichten. Am Fuß des Gefäßes von Žigajlovka, unter dem breiten Fries mit der Ilias-Szene, befindet sich ein schmaler Jagdfries,<sup>566</sup> umrahmt von einer apfelkernähnlichen Musterreihe. Es ist an das Ende des 4. oder den Anfang des 5. Jahrhunderts zu datieren, die Ilias-Szene und die Jagdfriesen weisen stilistisch und auch thematisch eine enge Beziehung zu anderen spätkaiserzeitlichen Darstellungen auf.

Die untereinander in schmalen Friesen angeordneten Szenen kamen in spätantiker Zeit nicht nur auf Metall- und Tongefäßen vor. Auf großen Flächen findet sich das Konstruktionsprinzip der untereinander angeordneten Friesen in spätantiker Zeit auf Mosaiken und in der Klein- und Großplastik sowie auf Textilien. Früher wurden auch im schmalen Fries die Jäger und Tiere so untergebracht, dass durch die Ausfüllung des Raumes zwischen ihnen mit Pflanzen und die Freilassung kleinerer Flächen eine lockerere Darstellungsweise erreicht wurde. Auf Mosaiken entstanden die waagerechte Gliederung der Fläche und die dicht untereinander gesetzten Szenenreihen im 4. Jahrhundert (Piazza Armerina<sup>567</sup> (Abb. 83), Constantine, Karthago-Khéreddine<sup>568</sup>), und diese Lösung war auch im 5.–6. Jahrhundert sehr beliebt (Konstantinopel, Apamea, Madaba). Auf dem Mosaik im Kaiserpalast von Konstantinopel wurden die Szenen in vier nicht scharf voneinander getrennte Zonen gegliedert. Die Szenen dieser Friesen haben kaum mehr eine Beziehung zueinander, und der Fries selbst führt innerhalb der Gesamtkomposition ein Eigenleben.

Im 4.–5. Jahrhundert aber kommt die Aufteilung der Szenen in Zonen auch dort vor, wo es die Fläche, auf der sie sich befinden, gar nicht begründet. Gut veranschaulichen dies die Marmorplatte von Serdica<sup>569</sup> oder die berühmten Jagdplatten der Dumbarton Oaks Collection<sup>570</sup> bzw. im Louvre.<sup>571</sup> Diese Raumauffassung beeinflusste mit Sicherheit die Einteilung der spätantiken Mosaiken, Textilien,<sup>572</sup> Elfenbeinschnitzereien und Metallgefäße in Friesen.

Mit einer solchen Einteilung ist der Künstler des Messingkruges von Budakalász also einem in spätantiker Zeit allgemein verbreiteten Konstruktionsprinzip gefolgt, das sich in jener Periode sowohl auf den Metall- und Tongefäßen als auch auf großflächigen Werken findet. Auffällig ist jedoch, dass der Meister des Kruges zwei Friesen gleicher Breite zwischen Hals und Fuß geschaffen hat, was damit erklärt werden kann, dass beide Szenen dasselbe Thema enthalten, also gleichrangig sind, und eine kompositionelle Folge dieses inhaltlichen Spezifikums die gleiche Breite ist.<sup>573</sup> Zugleich verleihen die beiden gleichbreiten Friesen dem Budakalászer Krug den Eindruck von Gedrungenheit und Schwerfälligkeit, anders als die spätantiken Gefäße, deren sichtliche Eleganz durch die Rhythmik der unterschiedlich breiten Friesen hervorgehoben wird.

<sup>566</sup> PUTZKO 1984, Ris. 5–7. An dem stark beschädigten Gefäß fehlt glücklicherweise nur etwa ein Sechstel des Jagdfrieses. Auf meiner Studienreise im Oktober 1990 konnte ich im Ortsgeschichtlichen Museum von Sumi die Bruchstücke der Silberkannen selbst studieren und kann dadurch eine Skizze des vollständigen Jagdfrieses bieten. Ich bedanke mich Herrn V. V. Prijmak seine Hilfe.

<sup>567</sup> CARANDINI–RICCI–DE VOS 1982, Fig. 91–100.

<sup>568</sup> DUNBABIN 1978, Pl. XVI, 35.

<sup>569</sup> Auf der Marmorplatte von Serdica mit Zirkusszenen hat der Künstler die Arena in fünf Zonen geteilt, diese aber nicht durch nachdrückliche Linien voneinander getrennt, und erweckt damit beim Betrachter den Eindruck eines auch in der Tiefe gegliederten freien Raumes. Die Marmorplatte von Serdica ist ein anschauliches Beispiel der Räumlichkeit und des Raumgefühls der Spätantike, weil der Schöpfer der Zirkusszenen in ein und derselben Szene voneinander nicht abgegrenzte Raumzonen geschaffen hat. LEHMANN 1990, 140–141, Abb. 1–2.

<sup>570</sup> ROSS 1962, 51–52, Pl. XXXVII, Nr. 58.

<sup>571</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 87–88, Nr. 77.

<sup>572</sup> z. B. auf einem Stoff in der St. Ambrosius-Basilika von Mailand befinden sich ähnliche übereinander gestellte rückwärts blickende Leoparden. DE CAPITANI D'ARZAGO 1941, 41–67, Tav. X, Fig. 19.

<sup>573</sup> Gleiche Breite haben die Jagdszenenfriesen auf den Navigius-Krügen. GARBSCH 1981b, 191–198, Taf. 19–22.



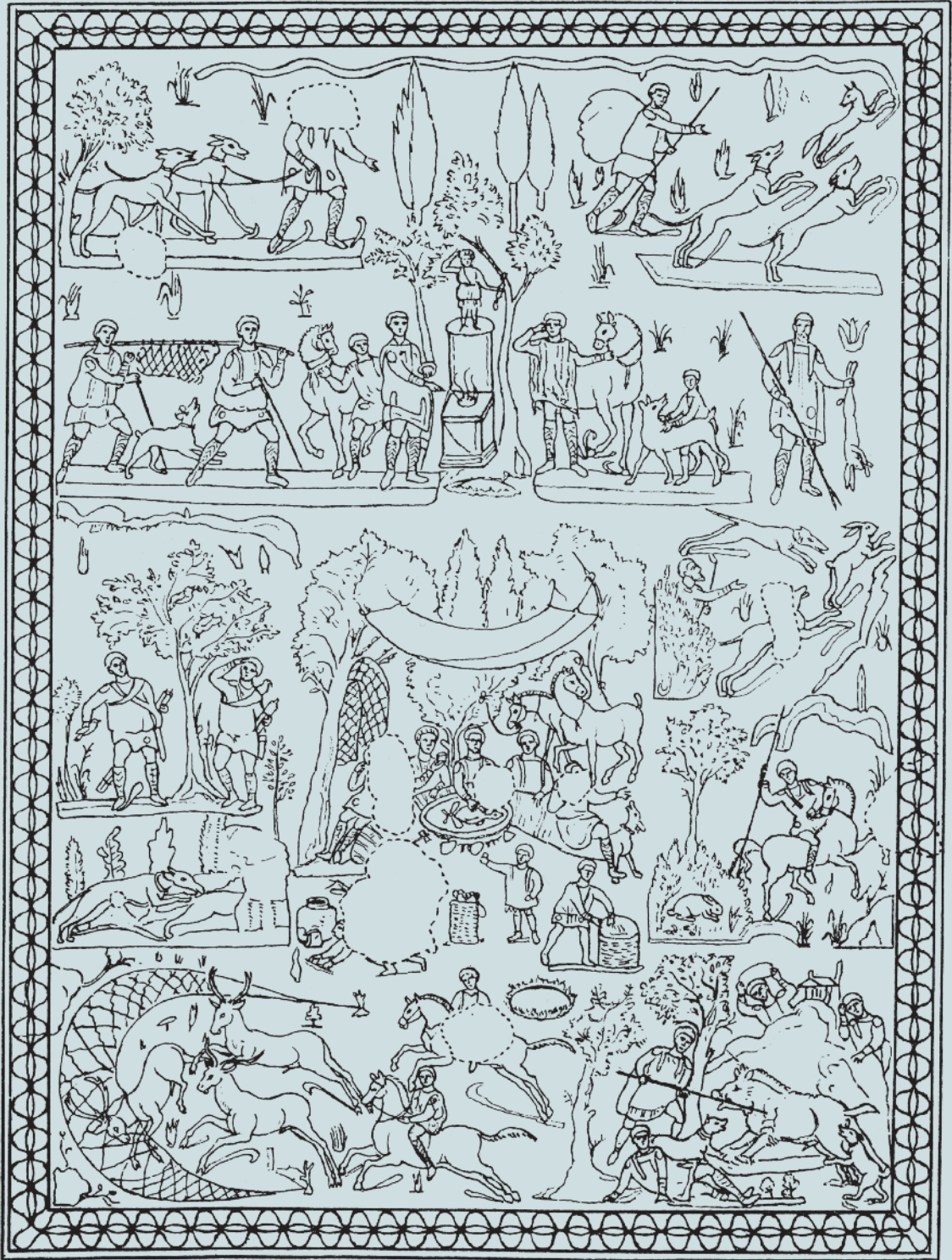


Abb. 83  
Kleine Jagd, 4. Jh., Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, Sizilien

## DIE ALS FRIES KONSTRUIRTEN JAGDSZENEN

Mit den spätantiken Formen der Jagddarstellung hat man sich in den letzten Jahrzehnten aus kunstgeschichtlicher ebenso wie aus gesellschafts- und kulturgeschichtlicher Sicht viel beschäftigt.<sup>574</sup> Mit Hilfe zahlreicher gut datierbarer Funde gelang es, die Konstruktions- und Stileigenheiten der Jagddarstellungen des 3.–7. Jahrhunderts bis ins Einzelne zu analysieren und die künstlerischen Vorstellungen zu interpretieren.<sup>575</sup> Bedeutungsvoll sind Untersuchungen darüber, wie sich die gesellschaftlichen Erwartungen an die Jagddarstellungen veränderten und welche Folgen dies bei der Komposition und beim Stil der Darstellungsweise der einzelnen Jagdszenen hatte.<sup>576</sup> In der römischen Kaiserzeit<sup>577</sup> und zu Beginn des 5. Jahrhunderts wurden noch häufiger Jagdabenteuer mit mehreren Teilnehmern dargestellt, und erst später wurden die *emblemata* zur herrschenden Erscheinungsform der Jagd, weil sich die Betonung vom kollektiven auf den persönlichen Kampf, auf die Darstellung der *virtus* verlagerte.<sup>578</sup> In der späten Kaiserzeit taucht neben der sehr beliebten Jagdgeschichte im Freien auch der antithetische Kampf mit nicht mythologischem Thema auf, die emblematische Vergegenwärtigung des Zweikampfes. Im Zusammenhang mit den Jagddarstellungen des Kruges von Budakalász gehe ich in erster Linie auf die nachweislichen Beziehungen zu den Darstellungen auf zeitgleichen Metallgefäßen ein, zuerst der Gruppe aus dem 3.–4. und dann aus dem 4.–6. Jahrhundert.

In den Szenen auf großflächigen Jagdmosaiken, Jagdsarkophagen<sup>579</sup> oder denen in schmalen Friesen auf Ton- und Metallgefäßen gehören alle dargestellten Personen und Tiere zu einer Jagdgeschichte, die eine mythologische Jagd, einen Kampf im Amphitheater oder ein Jagdabenteuer in freier Wildbahn vergegenwärtigen kann. Deshalb findet sich selbst auf relativ engen Friesen oft die den Raum ergänzende Teilung durch horizontale oder schräge Linien und auf ihnen die variable Darstellung von Pflanzen, Tieren, Gebäuden, Bodenreliefformationen, die dem Bild räumliche Tiefe verleihen und der Empfindung der dritten Dimension, der Landschaft, dienen. So geben auch die schmalen Friese innerhalb gewisser Grenzen Gelegenheit zur freien Unterbringung der Gestalten und zur Schaffung der Raumwirkung, wie auf dem Griff einer Schale aus Pompeji,<sup>580</sup> auf einer Silberpyxis im Londoner Walbrook-Mithraeum, auf der Jagdplatte im Louvre<sup>581</sup> (Abb. 96), oder dem Jagdfries des Kruges von Žigajlovka.<sup>582</sup>

Die genannten Konstruktionsspezifika lassen sich an spätantiken Zeugnissen aus verschiedenen Kunstgattungen beobachten, die viele figurale Themen aufarbeiten, sie kommen aber auf überraschend wenigen Bronze- und Silbergefäßen vor. Jagdfriese im schmalen gerahmten Feld finden sich seit dem 2.–3. Jahrhundert auf Eimern vom Hemmoor-Typ.<sup>583</sup> Auf dem Rand eines Eimers in Nijmegen aus dem 2. Jahrhundert ist die Jagd in der Erzählweise dargestellt, die für große Mosaikflächen typisch ist. Das schmale Bild zeigt die Treibjagd auf Hasen, die Wildschweinjagd und den Wildeselfang.<sup>584</sup> Die von der Konstruktion her frühesten Vorgänger der in spätantiker Zeit sehr beliebten vereinfachten Jagdfriese im schmalen Feld finden sich auf den Eimern vom Hemmoor-Typ.<sup>585</sup> An ihnen lassen sich die Keime der antithetischen

<sup>574</sup> LAVIN 1963; RAECK 1992.

<sup>575</sup> LAVIN 1963; KITZINGER 1965; BALTJ 1969; DUNBABIN 1978; DULIÉRE 1974; HELLENKEMPER-SALIES 1987.

<sup>576</sup> RAECK 1992, 24–70.

<sup>577</sup> BUSCHHAUSEN 1971, 175–179, Taf. B1–5.

<sup>578</sup> LAVIN 1963, 206–210; KITZINGER 1984, 169–170, 173, 176.

<sup>579</sup> Zu den Vorgängern der Darstellung auf Jagdfriesen aus dem 2.–3. Jh. gehören des weiteren die Jagdsarkophage. Vorläufer der Szenen auf ihnen sind auf den berühmten Alexandersarkophag zurückzuführen. Typische Konstruktionsprinzipien für die Darstellungen auf Jagdsarkophagen finden sich auf Silberreliefs des 3.–4. Jh. (Cesena: ARIAS 1950, Tav. XXVIII, XXIX; und z. B. die Sielbergefeße von Bizerta, Kaiseraugst, Seuso-Schatz).

<sup>580</sup> STEFANELLI 1992, 162, Fig 146–147, Nr. 79.

<sup>581</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 87–88, Nr. 77.

<sup>582</sup> PUTZKO 1984, Abb. 5–7.

<sup>583</sup> WERNER 1931, 395–410.

<sup>584</sup> BOESTERD 1956, 44–46, Pl. XIV, Nr. 146.

<sup>585</sup> BARATTE 1975, 1116.

Komposition beobachten, der einer Geschichte entnommene Zweikampf zwischen Mensch und Tier, die gemeinsame Verwendung figuraler und pflanzlicher Motive. Gleichzeitig werden sie von den spätantiken Stücken scharf durch die Gestaltung der Menschen, Tiere und Pflanzen, durch das Vorhandensein von Gelände- und gebauten Elementen sowie durch das Bemühen um Vergegenwärtigung der Jagdgeschichte in der Landschaft unterschieden. Im Darstellungsstil der Eimer vom Hemmor-Typ erscheinen die Jagdszenen auf dem Rand großer silberner Zierschalen. In den Jagdszenen auf dem Rand der Kaiseraugster Meerstadtplatte sind ungeachtet des engen Raumes zahlreiche Tiere, abwechslungsreiche Pflanzenwelt, Gebäude und wechselvolles Gelände zu sehen.<sup>586</sup> Ebenso finden sich auf der Jagdschale des Seuso-Schatzes nebeneinanderreitende und laufende Jäger, Tiergruppen, Gebäude und ein Wagen, wie man dies sich auch bei einer wirklichen Jagd (Piazza Armerina) vorstellt.<sup>587</sup> Der Betrachter hat den Eindruck, von einem erhöhten Punkt des Raumes die Jagd in freier Natur zu beobachten.<sup>588</sup>

Eines der frühesten Beispiele von Reliefjagdfriesen ist der Krug von Jublains (Dép. Mayenne) im Musée des Antiquités Nationales (Saint-Germain-en-Laye), in dem sich ein Münzenschatz aus dem 3. Jahrhundert fand.<sup>589</sup> (Abb. 84) Am Hals des Gefäßes befinden sich Zweikämpfe in einem breiten Fries. In der einen Szene erlegt ein Jäger den Bären mit seiner Lanze, in der anderen greift ein Jäger zwei Bären mit dem Schwert an, in einem Bär steckt eine mit Silber bedeckte Lanze, der nächste Jäger greift mit dem Schwert an, legt seine Hand auf den Rücken eines Pferdes, in den ein frontal gezeigter Löwe beißt. Dieser Fries zeigt hinsichtlich seines Grundschemas die Kompositionsprinzipien auch des Kruges von Budakalász (auf der Bodenlinie stattfindende, die ganze Fläche ausfüllende antithetische Jagdszenen und Tierkampf, Metalleinlagen), aber sein Stil ist eindeutig anders. Dasselbe gilt auch für die Oinochoe aus dem 4. Jahrhundert im Louvre.<sup>590</sup> (Abb. 82) Die Verzierungen und Köpfe am Hals der Oinochoe sowie der Tierfries weisen eine enge Beziehung zur ähnlichen Ornamentik und den Darstellungen der Silberreliefs aus dem 2.–3. Jahrhundert auf.<sup>591</sup> Andererseits befinden sich auf der Oinochoe bereits ohne Raumwirkung nebeneinandergestellte Jagdszenen: Ein unbekleideter Jäger mit Reflexbogern greift eine Großkatze an, ein Hund hilft dem Jäger mit Lanze gegen den Bären, auf den Schild eines zu Boden gestürzten Jägers springt ein Löwe.

Für großflächige Mosaiken typische vielgestaltige und ereignisreiche Jagdabenteuer finden sich selten auf Silbergefäßen, die eine kleinere Fläche für erzählende Szenen bieten. Eine Ausnahme bildet der Jagdfries eines fragmentarischen Kruges von etwa 400 n. Chr. aus dem Dorf Žigajlovka (Abb. 85–86), der thematisch dem des Kruges von Budakalász nahesteht, sich aber hinsichtlich der Struktur, des Stils und der Zeitstellung klar unterscheidet. Die Konstruktion der Jagdszenen des Kruges hängt eindeutig mit den auch in der Kaiserzeit bekannten hellenistischen Vorgängern zusammen und folgt grundsätzlich den seit dem 3. Jahrhundert geltenden Traditionen. Alle Figuren auf dem Jagdfries von Žigajlovka sind Teilnehmer eines Jagdereignisses. Auf dem Friesfragment findet sich nur in zwei Fällen ein antithetischer Kampf zwischen zwei Reitern mit Mantel und Löwen. In der einen Szene galoppiert der Jäger nach rechts, hinter ihm schwingt sein Mantel, und er greift mit der Lanze einen ihm gegenüberstehenden kampfbereiten Löwen an. Der andere Reiter flüchtet nach links, hält seine Linke in die

<sup>586</sup> CAHN-KAUFMANN-HEINIMANN 1984, II, Taf. 126–131.

<sup>587</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1994, 88–97, Fig. 1-38-50.

<sup>588</sup> Eine ähnliche Darstellungsweise ist auch für die Szenen der Schale von Cesena typisch: ARIAS 1950, Tav. XXVIII, XXIX.

<sup>589</sup> TASSINARI 1975, 70–71, Pl. XXXVI, Nr. 186.

<sup>590</sup> BARATTE 1975, 1108, Fig. 4.

<sup>591</sup> BARATTE 1975, 1108, Fig. 4, 1117, Fig. 12; François Baratte verglich den Tierfries der Oinochoe mit dem auf dem Schild von Százhalombatta, da diese Beziehung ebenfalls für die frühere Datierung des Gefäßes spricht. THOMAS 1971, 31–32.





Abb. 84

Jagdfries mit Silbereinlagen auf der Bronzekanne von Jublains, 4. Jh.,

Musée des Antiquités Nationales, Photo © Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, cliché L. Hamon, Nr. 50253

Höhe (als hielte er Schwert oder Lanze darin) und schützt sich mit dem Schild in der Rechten gegen einen ihn anspringenden Löwen.<sup>592</sup> Zwischen diesen Zweikampfszenen bewegen sich frei die die Spannung durch die Zweikämpfe auflockernden Tiere und Jäger. An diesem Punkt ist der erste wesentliche strukturelle Unterschied zwischen den Jagddarstellungen der beiden Krüge sichtbar. Die Jagd von Žigajlovka findet in freier Natur, im wirklichen Raum statt (wie z. B. auf dem Mosaik der Piazza Armerina), wogegen auf dem Krug von Budakalász ausschließlich dramatisch gesteigerte antithetische Kämpfe mit abstraktem Bedeutungsinhalt zu sehen sind. Die Jagd wurde folglich auf beiden Krügen entsprechend den Erwartungen der jeweiligen Herstellungszeit dargestellt.

In der Gestaltung des Raumes ist die Stellung auf die Bodenlinie das einzige gemeinsame Element der Hauptszenen, dennoch zeigt sich zwischen der Raumfassung der Frieze beider Krüge ein offensichtlicher Unterschied. Der Künstler des Žigajlovkaer Kruges bemühte sich um Schaffung der Raumwirkung. In den Szenen befinden sich die Figuren in größerer

<sup>592</sup> PUTZKO 1984, Abb. 5–7.

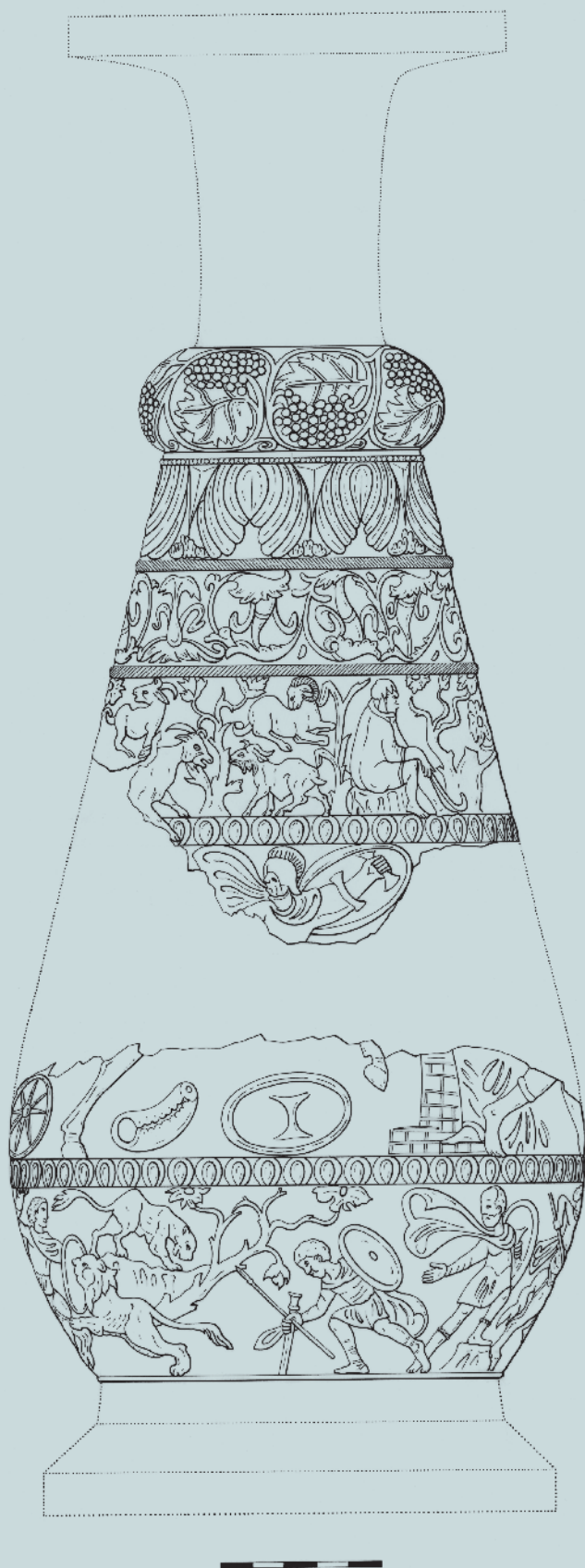


Abb. 85

Rekonstruktion der Silberkanne von Žigajlova, Ukraine, 4. Jh.,  
 Sumskij Oblastnyj Kraeznavčij Muzej / Regionales Heimatkundemuseum von Sumi

Entfernung voneinander, zwischen ihnen blieben größere Flächen frei, um den neutralen Hintergrund anzudeuten. Durch die waagerechte Teilung des Frieses entsteht dadurch wirkungsvoll die räumliche Tiefe, die dritte Dimension. In drei Fällen gibt es Felsen, Hügel, auf denen zweimal Löwinnen und einmal ein Hund zu sehen sind, aber dort wachsen auch Pflanzen. Der eine Jäger mit Mantel und Schild tritt mit dem rechten Bein auf einen kleineren Haufen, einen symbolisch angedeuteten Hügel. In diesem auch die Tiefe andeutenden Raum bewegen sich die Jäger lockerer, wirklichkeitsechter, wodurch die gesamte Komposition gelöster wird, sich die Aufmerksamkeit nicht so suggestiv auf den Zweikampf von Jäger und Wild konzentriert.

In ähnlicher Weise wird die Räumlichkeit auf der ebenfalls ins 4. Jahrhundert datierten italienischen gravierten Bronzeplatte in der Dumbarton Oaks Collection<sup>593</sup> angedeutet, auf der auf einer groben Bodenlinie über der Hauptszene eine in Gegenrichtung der Hauptszene laufende Tigerin und ein Baum erscheinen. Der in der Tiefe angedeutete Raum und die Bewegung in Gegenrichtung zeigen selbst auf dieser kleinen Fläche den Schauplatz der Jagd besser. Die gleiche Komposition der Jagdfrieses des Kruges von Žigajlovka und der Bronzeplatte in der Dumbarton Oaks Collection weist auf ihre Zeitgleichheit hin.

Auf der Jagdplatte im Louvre ist eine in spätrömischer Zeit übliche Jagdabenteuerdarstellung zu sehen (Abb. 96), bei der alle Einzelheiten Teile desselben Jagdereignisses sind. Die Verteilung der Pflanzen im neutralen Hintergrund zeigt, dass der Schauplatz der Jagd ein Hain oder eventuell ein Wildpark ist, da eine Säule im Bildfeld auf Baulichkeiten hinweist. Bei der Jagd kommt es auch zu einem Zweikampf, ein in der an den Alexander-Sarkophag erinnernden Pose sich im Sattel zurückwendender Jäger wirft seine Lanze auf einen ihn angreifenden Löwen. Die Szene ruft die Löwenjagd (I) und die Gestalt des nach hinten stoßenden Reiters (VIII) auf dem Krug von Budakalász ins Gedächtnis. Die Pflanzen auf der Jagdplatte stehen in organischer Beziehung zu den spätrömischen Pflanzendarstellungen, und die Szenen sind in allen ihren Elementen mit der spätrömischen Kunst verknüpft. Zwischen den Szenen finden sich nicht nur Zubehörteile der Jagd, z. B. Waffen, sondern auch fremde Gegenstände (Horn, Widderkopf). Ähnliche Lösungen gibt es auf dem Krug von Budakalász nicht. Die Jagddarstellung auf dem Hippolytus-Krug (Abb. 87) vom Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrhunderts im Seuso-Schatz<sup>594</sup> weist Zeichen der Vereinfachung auf (es findet sich keine waagerechte Raumaufteilung), aber die Struktur des Jagdfrieses entspricht grundsätzlich noch eher dem Kompositionsprinzip des etwa zeitgleichen Kruges von Žigajlovka.

In Einzelfällen finden sich auch auf Kunstwerken der späten Kaiserzeit aus Jagdszenen in freier Wildbahn herausgerissene emblematische Zweikämpfe. In ihnen bleiben neben dem Zweikampf von Mensch und Tier die Pflanzendarstellung und Elemente der Geländegestaltung erhalten. Hier handelt es sich trotz des Zweikampfes nicht um Amphitheaterszenen, denn die Jäger tragen die übliche kurze Tunika und Mantel und haben keine Verteidigungswaffen. Diese Szenen sind Teile von Jagdereignissen in freier Natur, herausgerissene Details einer in spätrömischer Zeit verbreiteten aufgelockerteren Darstellung des Jagdabenteuers (z. B. Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega<sup>595</sup>, Abb. 88). Auf der Platte von Karnak (Abb. 38),<sup>596</sup> auf der Platte im Louvre (Abb. 96),<sup>597</sup> in der Bärenjäger Szene des Mildenhaller Schatzes<sup>598</sup> (Abb. 46,2)

<sup>593</sup> ROSS 1962, 51–52, Pl. XXXVII, Nr. 58.

<sup>594</sup> MUNDELL MANGO–BENNETT 1994, 384, Fig. 10–33.

<sup>595</sup> DE PALOL–CORTES 1974, Tav. L–LV.

<sup>596</sup> MIELSCH–NIEMEYER 2001, 12–15, 34–37, Abb. 15–16.

<sup>597</sup> KATALOG PARIS–LYON 1989, 276–277, Nr. 243.

<sup>598</sup> PAINTER 1977a, 64, Pl. 16,1.





Abb. 86

Jagdfries auf der Silberkanne von Žigajlovka, Ukraine, 4. Jh.,  
 Sumskij Oblastnyj Kraeznavčij Muzej / Regionales Heimatkundemuseum von Sumi

lässt der in der Bildmitte wachsende Baum den Raum erahnen. Diese Beispiele zeigen eindeutig, dass in spätrömischer Zeit emblematische Darstellungen der antithetischen Jagdszenen aufkamen, die von ihrer Konstruktion her Vorläufer der Zweikampf-Jagdszenen auf dem Krug von Budakalász waren.

Die Konstruktion der Jagdszenen auf dem Krug von Budakalász unterscheidet sich erheblich von der Komposition der Jagdfrieze, die an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert entstanden. Wie gesagt, findet sich das antithetische Konstruktionsprinzip zuerst auf der Oinochoe im Louvre, ist aber noch nicht für die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts bezeichnend. Von der Wende des 4. zum 5. Jahrhundert sind aber bereits viele auf ähnliche Weise dargestellte Jagdszenen bekannt (Hippolytos und Dionysos Kannen des Seuso-Schatzes, Žigajlovka, Tăuteu/Tóti<sup>599</sup>). Die Jagdszenen in schmalen Friesen und die Tierfrieze an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert zeigen eine lockerere, gelöstere Komposition und halten sich streng an die früheren römischen Darstellungsgesetzmäßigkeiten. Das zeigt gut z. B. die Amphore von Concești, deren Schöpfer versuchte, die Landschaft darzustellen.<sup>600</sup> Er teilte den schmalen Fries in mehrere Felder und erweckte durch die abwechslungsreiche Stellung der Pflanzen im engen Raum ein Empfinden von Tiefe. Der Betrachter empfindet wirklich, von einem Punkt der Landschaft aus, sozusagen aus der Vogelperspektive, die Ereignisse verfolgen zu können.<sup>601</sup> Dasselbe Erlebnis bieten auch die Jagdfrieze auf der einzigen erhaltenen Mosaikkuppel des spätantiken Christentums des 4. Jahrhunderts, der von Centelles, die die Jagd dem spätrömischen Prinzip entsprechend darstellt, so dass die Jagd in einem auch die Tiefe wiedergebenden Raum stattfindet.<sup>602</sup>



Abb. 87

Jagdfries auf der Hippolytos-Kanne des Seuso-Schatzes, Ende 4. – Anfang 5. Jh.,  
Magyar Nemzeti Múzeum / Ungarisches Nationalmuseum, Budapest

<sup>599</sup> DUMITRAȘCU 1973, 29–49, Abb. 11–13; KATALOG FRANKFURT 1994, 224, Nr. 93.

<sup>600</sup> MATZULEWITSCH 1929; BANK-BESSONOV 1977, 56–57, Nr. 38.

<sup>601</sup> Die Vogelperspektive als Kompositionselement erscheint auch auf afrikanischen Mosaiken des 3.–4. Jh. DUNBABIN 1978, 47.

<sup>602</sup> SCHLUNK 1988, 18–47, 146–157.

Die Jagddarstellung auf dem Krug von Budakalász zeigt erhebliche Veränderungen gegenüber den Darstellungen der römischen Kaiserzeit. Anders als die „Geschichten erzählenden“ Darstellungen auf den bewegten großflächigen Mosaiken der Kaiserzeit oder den Friesen der Metallgefäße geben die Szenen des Kruges von Budakalász die Jagd nur in einer auf die Figuren und einige stilisierte Pflanzen reduzierten Bildform wieder. Menschen und Tiere befinden sich in zwei Friesen gleicher Breite, die eine grob ausgeführte Bodenlinie voneinander trennt. Bei der Gestaltung der Frieze und Szenen ist das Bestreben um völlige Ausfüllung der Fläche und organischen Bildaufbau erkennbar. Die Figuren füllen die ganze zur Verfügung stehende Fläche aus, alle dargestellten Menschen und Tiere sind auf dem Bild gut zu sehen, nur einige bedeutungslose pflanzliche Elemente sind verdeckt.<sup>603</sup> In den Szenen gibt es keine Spur der Darstellung des perspektivischen Raumes, die Illusion des Raumes erwecken einzig die Bodenlinie und die Pflanzen an manchen Stellen des Bildes. Die wenigen Grasbüschel und abstrakten Pflanzenmotive im oberen Bildfeld wirken nur als Illustration und eignen sich aufgrund ihres Platzes und ihrer Kleinheit nicht zur Erzielung einer Raumwirkung. Die einzige Szene, in der die Darstellung der dritten Dimension gewissermaßen spürbar ist, zeigt den in eine Höhle flüchtenden Leoparden. Man sieht nur die Hälfte des in ihr verschwindenden Tieres, die gebogene Höhlenöffnung gibt der Szene eine geringe Tiefenwirkung. Die Szenen unterschiedlicher Dimension hindern die einheitliche Wirkung der Komposition, aber diese Lösung hat die Künstler in spätantiker Zeit nicht gestört.<sup>604</sup>

Auf den Friesen des Kruges von Budakalász gibt es zwischen den Szenen keine Freiräume, innerhalb der Bilder findet sich keine weitere waagerechte Unterteilung, alles Dargestellte befindet sich auf einer neutralen Grundfläche. Typisch für die Frieze ist, dass der Meister jeden Freiraum mit pflanzlichen oder gegenständlichen Motiven bedeckt hat. Zwischen den Menschen und Tieren befinden sich Schwerter, Schilde, stilisierte Pflanzen, Bäume, Sträucher oder Grasbüschel. Auf dem Fries laufen die Jäger und Tiere in paariger Gruppierung und antithetischer Stellung um den Gefäßkörper. Die Gestalten zu Pferd und zu Fuß füllen das ganze Bildfeld aus, die einzelnen Szenen stehen auf neutraler Grundlage dicht nebeneinander. Wie bei einzelnen kaiserzeitlichen Darstellungen konzentrieren sich die Jäger ausschließlich auf ihre Tätigkeit, sie schauen nicht aus dem Bild heraus wie später, ab der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts auf einzelnen Mosaiken und Elfenbeindiptychen.

Auf dem Krug von Budakalász gehören die Jagdszenen nicht direkt zusammen, sind keine Akteure eines Jagdabenteuers oder einer Jagdgeschichte. Es hat den Anschein, als hätte man die einzelnen Szenen aus ihrem Zusammenhang herausgeschnitten oder herausgehoben und einfach nebeneinandergesetzt. Trotz ihrer geringen Entfernung voneinander wirken sie isoliert, mit einer Ausnahme (Szenen VI, VIII) gibt es keine Andeutung von Aufeinanderbezug oder Kontinuität. Nur der rückwärts stoßende Reiter durchbricht diese Gesetzmäßigkeit, weil der dem in der Nachbarszene mit dem Wildschwein kämpfenden Bären seine Lanze in den Rücken sticht. Die Isoliertheit der Szenen wird noch dadurch verstärkt, dass sogar die Pflanzen die Grenzen der Kampfszenen beachten. Diese starre horizontale und vertikale Gliederung der Szenen und das enge Nebeneinander auf den Friesen lassen den Anblick fast statisch werden. Thematisch verbindet die Jagd die Szenen, aber sie sind nicht Teile desselben Jagdgeschehens, befinden sich nicht in demselben Raum, sondern existieren unabhängig voneinander, führen ein Eigenleben. Der Betrachter kann die einzelnen Szenen separat genießen, weil

<sup>603</sup> Über dessen stilistische Bedeutung: LAVIN 1963, 206–226; KITZINGER 1984, 98–107; LEHMANN 1990, 146.

<sup>604</sup> KITZINGER 1984, 99.



sie für die Komposition des ganzen Frieses keine Bedeutung haben. Diese Darstellungsweise verleiht den aus Jagdgeschichten herausgerissenen und nebeneinandergesetzten Szenen eine abstrakte symbolische Bedeutung.

Die Auffassung des Künstlers, der das Jagdrelief des Kruges von Budakalász schuf, steht den Strukturprinzipien des „*figure-carpet-style*“<sup>605</sup> nahe, die im Nahen Osten im 5. Jahrhundert entstanden und sich vor allem auf Mosaiken (Antiochia, Apamea) studieren lassen. Auf diesen Mosaiken treten die Szenen als „*emblema*“ auf, und mehrere von ihnen bilden nebeneinandergesetzt den Jagdfries. Auf syrischen Mosaiken und auf dem Mosaik im Kaiserpalast von Konstantinopel stehen die Figuren wie auf dem Krug von Budakalász vor neutralem Hintergrund. Alle stehen auf demselben Niveau, auf der Bodenlinie, um Wiedergabe der Tiefe hat man sich nicht bemüht. Die einzelnen Figuren sind häufig durch Bäume voneinander getrennt. Wo sich die Szenen befinden, ist kein Zufall, sondern streng determiniert, bei den antiochischen Jagdmosaiken herrscht die diagonale Komposition vor. Größe und Proportionen der Figuren in den nebeneinanderstehenden Szenen sind nicht harmonisiert.<sup>606</sup> (Abb. 94, 95)



Abb. 88

Jagdmosaik in der Villa von Olmeda, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien

<sup>605</sup> LEVI 1947, 581, Anm. 101; LAVIN 1963; KITZINGER 1965, 346–351.

<sup>606</sup> Charakteristisch ist, dass die Gestalten auf den Mosaiken zwischen der Mitte und dem Ende des 5. Jahrhunderts immer stärker stilisiert werden und sich dieser Prozess auch im 6. Jahrhundert fortsetzt, als die Pflanzenornamentik nach und nach die figuralen Darstellungen verdrängt. KITZINGER 1965, 345–351.

Auf dem Krug von Budakalász gibt es keinen Anfangs- oder Endpunkt der Szenenreihe, die einzelnen Szenen wiederholen sich zyklisch auf der Krugwand. Anders als die einzelnen Szenen wirkt die Komposition der Frieze nicht dynamisch, weil diese Szenen von unterschiedlicher Größe sind. Der Künstler hatte sich nicht darum bemüht, dass die Tiere und Jäger auf dem Krug von einheitlicher Größe sein sollten. Gegebenenfalls nutzte er die ganze Fläche, unabhängig davon, ob er ein größeres oder kleineres Tier darstellte. In einer Szene ist die Reitergestalt wesentlich kleiner als in der anderen der Jäger zu Fuß. Den Wechsel von Menschen in Vorder- oder Rückansicht nutzte der Künstler nicht dazu aus, in der Gesamtkomposition die Jagddynamik zum Ausdruck zu bringen. Die Kompositionslinien bilden nur innerhalb der einzelnen Szenen eine Einheit, sie haben keinen Einfluß auf das gesamte Werk.

## DAS JAGDRELIEF MENSCHEN UND TIERE

Die Reliefdarstellungen des Kruges von Budakalász folgen hellenistischen Vorbildern,<sup>607</sup> die Plastizität ist stark an die antiken Traditionen gebunden, auch wenn der Verfall der klassischen Formen und Ausdrucksmittel an ihnen erkennbar ist – typische Stilmerkmale für die spätantike Zeit.<sup>608</sup> Da wir ein Buntmetallrelief ähnlicher Qualität aus der spätantik-frühbyzantinischen Welt nicht kennen, vergleichen wir gezwungenermaßen den Stil der Gestalten und Zierelemente des Kruges mit Reliefarbeiten anderer Kunstgattungen. Auch wenn sich bekanntlich die Darstellungen unterschiedlicher Kunstgattungen schon wegen ihrer technischen Spezifika nicht miteinander vergleichen lassen, kann doch die Bestimmung der wichtigsten gemeinsamen Stilmerkmale einen gewissen Anhaltspunkt für die Festlegung der Stellung des Szenen auf dem Krug von Budakalász in der Stilentwicklung der spätantiken Reliefplastik bieten.

Auf dem Krug von Budakalász wurden die anatomischen Relationen von Menschen und Tieren vereinfacht, sie entbehren der Genauigkeit und Eleganz der früheren antiken Darstellungen. Bei der Gestaltung der Figuren herrschen höchst unrealistisch in jeder Szene verschiedene Größenverhältnisse. Alle drei Pferde auf dem Krug haben verschiedene Größe, das

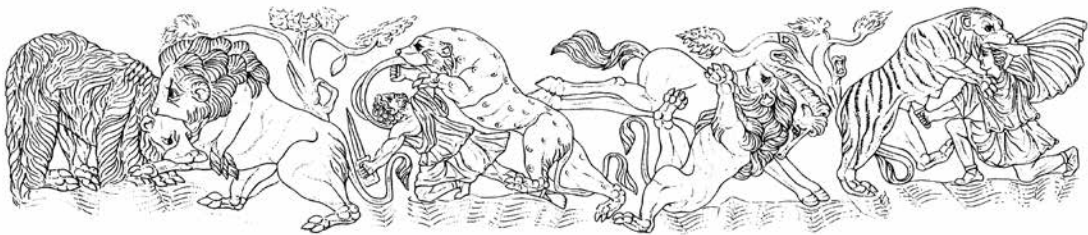


Abb. 89  
1–2. Balsamarium, Emona, 3. Jh., Narodni Muzej Slovenije, Ljubljana, Slowenien

<sup>607</sup> HANFMANN 1980, 96, Anm. 43.

<sup>608</sup> Über die Weiterexistenz der hellenistischen Traditionen: AINALOV 1961; WEITZMANN 1960, 46–49; BOVERSOCK 1990; TÖRÖK 2005a, 9–112.



größte ist das Pferd des zu Hilfe kommenden Reiters mit Lanze (VIII), mittelgroß ist das des Löwenjägers und ganz klein das des Leopardenjähgers. Ebenso unterschiedlich groß sind die berittenen Jäger. Bei den Bärenjagden ist ähnliches festzustellen. In Szene III ist der stehende Bär kleiner als der sitzende in Szene IV und größer als beide der Bär in Szene X. Die Größe der Jäger harmoniert gewissermaßen mit der der Bären derselben Szene, ist aber in den einzelnen Szenen verschieden. Der Bär in Szenen VI ist gegenüber dem Wildeber überraschend groß. Besonders auffällig ist, dass in Szene V der den Jäger angreifende Leopard größer ist als alle anderen Raubtiere auf dem Krug, er stimmt fast mit dem Pferd des Tigerjägers überein.

Auffällig ist weiter, dass der zurückblickende kleine Leopard in Szene X, vermutlich ein Junges, einen ebensogroßen Kopf hat wie der erwachsene derselben Szene. Bei der ikonographischen Analyse wurde aufgrund der genannten Parallelen bereits die Möglichkeit angesprochen, dass Szenen V und VIII zusammengehören. Vergleicht man die Größenverhältnisse beider Szenen, zeigt sich, dass sie etwa ähnlich sind, was in dieser Hinsicht die Hypothese stützt, dass beide Darstellungen auf ein gemeinsames, zusammenhängendes Vorbild zurückzuführen sind. (S. 88–89)

Widersprüchlich wirken bei den Gestalten des Kruges die gegenüber dem Körper zu großen Köpfe und einzelne unnatürlich große Körperteile. Auffällig dick ist der Schwertarm des Löwenjägers und fast grotesk unförmig sind die Finger. Die stilistische Einheit der Leopardenjagdszene stören die große Menschengestalt und das kleine Pferd. Der mit der Lanze stoßende 1. Bärenjäger (III) hat einen so detailliert ausgearbeiteten rechten Arm, dass sogar die Adern auf ihm zu sehen sind, aber er ist zu dick und seine Finger sind unverhältnismäßig groß. Beim zu Boden gestürzten Jäger ist der linke Oberschenkel, beim Lanzenjäger und 3. Bärenjäger (X) der Oberkörper unverhältnismäßig groß, demgegenüber ist der des Tigerjägers im Verhältnis zu Kopf und Fuß verblüffend klein. Augenscheinlich hat der Schöpfer des Kruges die Ausformung der einzelnen Körperteile großzügig behandelt und sich nicht um die anatomische Harmonie der Gestalten gekümmert. Die im Vordergrund stehenden Körperteile hat er unverhältnismäßig groß ausgeführt und damit die expressive Wirkung der Szenen gesteigert.

Aus dem 4.–6. Jahrhundert sind nur wenige so gut datierte Reliefs bekannt, die bei der Stil-datierung der Szenen und Gestalten des Kruges helfen könnten, und noch weniger plastische Jagdfriese. Für die gegossenen Bronzegefäße ist in der römischen Kaiserzeit und allgemein in spätantiker Zeit die unverzierte Oberfläche bezeichnend, es gibt unter ihnen nur wenige reliefverzierte Exemplare und darunter verschwindend wenige Gefäße mit Jagdszenen. Die römische Reliefs der Eimer vom Hemmoor-Typ sind allzu flach und lassen sich mit der höheren Plastik des Kruges von Budakalász nicht vergleichen. Ein plastisches Jagdrelief zierte ein Balsamarium aus Emona (Abb. 89), das aber oberflächlicher und gröber als das des Kruges von Budakalász gearbeitet ist; die Darstellung ist derart konventionell, dass seine Entstehung im 1.–4. Jahrhundert vorstellbar ist.<sup>609</sup> Als gutes Vorbild der Jagddarstellungen des Kruges ist die Kanne aus dem 3. Jahrhundert von Jublais im Musée des Antiquités Nationales<sup>610</sup> aufzufassen (Abb. 84), aber ihr Relief ist flacher, tiefe Unterschneidungen der Gestalten wie beim Krug von Budakalász fehlen dort, die Oberflächenbearbeitung ist grob und anspruchslos und spiegelt nicht die offensichtlich höheren künstlerischen Ansprüche wie beim Krug. Aber die Jagdfriese aus Buntmetall der römischen Kaiserzeit ähneln weder in der technischen Ausführung der Figuren noch in der künstlerischen Komposition und im Stil dem Krug von Budakalász.

<sup>609</sup> PLESNIČAR-GEC 1982; PLESNIČAR-GEC 2002, 249–255.

<sup>610</sup> TASSINARI 1975, Pl. XXXVI, Nr. 186.

Da kein reliefverziertes, gegossenes Buntmetallgefäß ähnlich hohen Niveaus aus spätantiker Zeit bekannt ist, werden die Darstellungen des Kruges in erster Linie mit den ähnlichen figuralen Szenen auf den Silbergefäßen der spätantiken Toreutik verglichen. Das ist dadurch begründet, dass sich im Dekorationsstil, in der Formensprache der Darstellungen und in der Art der Oberflächenbehandlung des Kruges von Budakalász der Einfluss der anspruchsvollen, getriebenen Silbergefäße erkennen lässt. Diese Verwandtschaft hat vor allem hinsichtlich der feinen Oberflächenbearbeitung auch technische Bezüge, die von einer Generation zur anderen unter den Meistern vererbt wurden, wie die weiterexistierenden übereinstimmenden Zierelemente belegen.<sup>611</sup>

Von den Jagdszenen des Kruges sind einzig die Jagddarstellungen in hellenistischer Auffassung mit den Reliefs ähnlicher Thematik auf spätkaiserzeitlichen Silbergefäßen verwandt, ohne dass sich eine nähere stilistische Beziehung nachweisen ließe. Auf dem Krug von Žigajlovka vom Ende des 4., Anfang des 5. Jahrhunderts oder dem Hippolytus-Krug des Seuso-Schatzes<sup>612</sup> sind die Jäger und Tiere der Relieffriese nicht so detailreich gestaltet wie die von Budakalász. Oft ist der Widerspruch zu spüren, dass der Künstler in einer Szene die Tiere mit



Abb. 90  
Elfenbeinpyxis mit Jagddarstellung, Konstantinopel, 6. Jh.,  
Le Trésor de la Cathédrale de Sens, Frankreich

<sup>611</sup> Auf dem Krug von Budakalász sind Pflanzen, Kleidung und Waffen in der Form und mit den Mitteln dargestellt, wie wir sie aus der spätantiken Toreutik kennen. All das bringt treffend die enge Bindung des Budakalász-Kruges an die spätantike Silbertoreutik zum Ausdruck.

<sup>612</sup> MUNDELL MANGO-BENNETT 1994, 365–401, Nr. 10.

mehr Realismus darstellte als den Jäger. Im 4.–5. Jahrhundert ist die Kleidung der Menschen mit einfachen Linien angegeben, die Muskulatur des Körpers darunter ist nicht zu erkennen, und die Kleidungslinien folgen kaum der Körperbewegung, wie auf dem Krug von Žigajlovka und auf Elfenbeinschnitzereien. Die Jagdszenen auf dem Berliner Krug sind schematischer, und obwohl der Krug selber „ein fertiges Musterbuch“ ist, kaum individuelle Stilmerkmale aufweist, datiert den Krug vor allem seine Form auf das Ende des 4. Jahrhunderts.<sup>613</sup>

Der künstlerische Stil des Kruges von Budakalász steht der Schale mit Löwenjagdszene in der Dumbarton Oaks Collection nahe, die ins 5. Jahrhundert datiert werden kann und in Konstantinopel oder Kleinasien gefertigt wurde.<sup>614</sup> (Abb. 42,2, 113) Die Menschen- und Tierdarstellungen der Schale sind ungezwungener, gelöster als auf den starrerem, strenger aufgefassten Gegenständen des 5. Jahrhunderts. Dieselbe Beweglichkeit und Leichtigkeit strahlen auch die Figuren auf dem Relief der Elfenbeinpyxis aus der Schatzkammer der Kathedrale von Sens im Louvre aus.<sup>615</sup> (Abb. 90) Im 6. Jahrhundert können diese Werke, die antike Elemente aufnehmen und die Szenen mit realistischer Lebensechtheit wiedergeben, mit der erneuten antiken Renaissance der Kunst am Kaiserhof in Zusammenhang gebracht werden, die dem Geist der *renovatio imperii* folgte.

Auf dem Relief des Kruges von Budakalász erscheinen die Jäger und Wildtiere in raumbeanspruchender, kräftiger halbplastischer Form. Dieser vitale, stark halbplastische Charakter erinnert eher an die Steinplastik oder die Elfenbeinschnitzereien. Das Pferd auf dem Barberini-Diptychon, einem glänzenden Beispiel der imperialen Ikonographie, tritt ebenso wie das des Löwenjägers auf dem Krug von Budakalász fast aus der Bildfläche heraus, und auf beiden Werken steigern weitere Unterschneidungen die starke plastische Wirkung.<sup>616</sup> Der Künstler des Kruges von Budakalász hat unter maximaler Ausnutzung der Möglichkeiten der Bronze-technik ein relativ hohes Relief geschaffen.<sup>617</sup>

Die Menschengestalten auf dem Krug erinnern nicht an die klassische gestreckte Körperform der Silbertoreutik und lassen sich z. B. auch nicht mit den bis ins Einzelne ausgearbeiteten, schlanken Gestalten auf den David-Schalen des 7. Jahrhunderts vergleichen,<sup>618</sup> sondern eher mit den gedrungeneren, massiveren Formen figuraler Darstellungen auf Elfenbeinschnitzereien. Ähnlich gedrungene Menschen- und Tierfiguren finden sich auch auf den Silberschalen aus dem 6. Jahrhundert in Sankt Petersburg mit einem weidenden Pferd,<sup>619</sup> (Abb. 74) mit einem Hirten,<sup>620</sup> der aus Alexandria (?) stammenden mit einer Hirtin mit Kind in Berlin (Abb. 91),<sup>621</sup> bzw. der mit Bellerophon und Pegasus aus Genava.<sup>622</sup> Dieselben kräftigen und massiven Züge kennzeichnen auch die Schale im Louvre mit dem Kampf des Herakles mit dem Nemeischen Löwen.<sup>623</sup>

Auf dem Krug sind Kopf und Körper der Jäger zumeist im Profil gezeigt, mit Ausnahme des Löwenjägers im Dreiviertelprofil und des verletzten Jägers. Die Tiere sind ausnahmslos

<sup>613</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 76.

<sup>614</sup> ROSS 1962, 3–4, Nr. 4.

<sup>615</sup> VOLBACH 1976, 74, Nr. 102; Neuerdings wird das Relief an den Anfang des 6. Jahrhunderts datiert. KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29.

<sup>616</sup> KATALOG PARIS 1992, 63–66, Nr. 20; ein gutes Photo: GRABAR 1966, 281, Fig. 322.

<sup>617</sup> Allerdings bereitet der Vergleich mit verzierten Marmorwerken Schwierigkeiten. Zur Bestimmung des figuralen Stils des Kruges muss auf ein in Konstantinopel befindliches weißes Marmorrelief aus dem 5. Jh. mit Tierkampfszenen im Fries verwiesen werden. Das hohe Relief ist stark plastisch geformt und ähnelt durch die tiefen Unterschneidungen dem auf dem Budakalász-Krug, aber die schwerfälligen und massiven Tiergestalten haben keinerlei Beziehung zu den schwungvollen und energischen Formen auf den Jagdfriesen von Budakalász. FIRATLI 1990, 136, Pl. 84.

<sup>618</sup> Kampf zwischen David und den Löwe (Lambousa, Metropolitan Museum of Art, New York, no. 17.190.394.); Kampf zwischen David und den Bär (Lambousa, Cyprus Nicosia, Cyprus Museum, inv. no. J453, Cyprus Museum, Nicosia). NOGA-BANAI 2002, 225–237.

<sup>619</sup> TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XXIC.

<sup>620</sup> TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XIXb.

<sup>621</sup> SCHLUNK 1939, 40, Taf. 28.108; TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XIXc.

<sup>622</sup> TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XVa.

<sup>623</sup> KATALOG PARIS 1992, 110–111, Pl. 57.



im Vollprofil zu sehen. Im Grunde folgt der Krug also der spätrömischen Tradition, in der auf den Darstellungen in den Jagdszenen der großen Schalen (Cesena, Kaiseraugst) und Krüge (Žigajlovka) überall das Vollprofil typisch ist. Alle Jagdplatten im Louvre und der Dumbarton Oaks Collection sowie der Jagdszenenkrug in Berlin zeigen die Jäger und Tiere in Seitenansicht, und dieser Tradition aus dem 5. Jahrhundert folgt auch treu der Krug von Budakalász, wie auch sehr viele andere Stücke des 5.–6. Jahrhunderts. Die Szenen auf dem Krug setzten also teilweise die kaiserzeitliche Tradition fort, gleichzeitig erscheint aber als neues Element auch eine geringfügige Hinwendung der Dargestellten zum Beschauer, die sich auf Mosaiken des 6. Jahrhunderts schon mehrfach zeigte (Antiochia, Megalopsychia, Worcester Hunt). (Abb. 94, 95) Im Dreiviertelprofil ist auch der galoppierende Reiter mit Schwert auf der Pyxis von Sens zu sehen, die im 6. Jahrhundert vermutlich in Konstantinopel entstand.<sup>624</sup>

Auch wenn im Kapitel über die Ikonographie schon stilistische Beobachtungen der einzelnen Gesichtstypen beschrieben wurden, scheint eine zusammenfassende stilistische Analyse der Kopfformen erforderlich zu sein. Auf den Reliefs des Kruges von Budakalász hat die Ausarbeitung und Gestaltung der Köpfe und Gesichter stilistisch bestimmende Bedeutung, und



**Abb. 91**

*Silberschale mit einer Hirtin und Kind, 5.–6. Jh., Alexandria (?),  
Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin*

<sup>624</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 88, Nr. 78; KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29.

deshalb muss untersucht werden, ob diese Köpfe irgendeine Beziehung zu denen zeitgleicher Reliefs, eventuell der Porträts haben.<sup>625</sup> Vom Ende des 5. und Anfang des 6. Jahrhunderts sind wenige Porträts und Reliefs erhalten, die eine genauere Bestimmung der Phasen der Stilentwicklung, der Chronologie und der Werkstätten zulassen, weshalb die Einordnung einzelner Stücke sehr mühsam ist.<sup>626</sup> Auf dem Krug ist trotz ihrer Kleinheit die Gesichtswiedergabe der Jäger keineswegs schematisch, sondern in der Art der spätantiken Kunst auffällig detailreich. Die Linien von Augen, Mund und Nase sind gemessen an den technischen Möglichkeiten minuziös ziselliert, jedes Gesicht wirkt anders. Besonders auffällig ist die genaue Ausarbeitung der Nasenflügel, der feingeschnittenen Lippen und des Kinns der Bärenjäger. Es ist anzunehmen, dass man die Gesichts- und Kopfformen der acht Jäger auf dem Krug innerhalb gewisser Grenzen aus der Sicht der spätantiken Porträtplastik untersuchen kann, da es trotz der Unebenheiten der Wachsausschmelz-Gusstechnik mittels Zisellierung der Oberfläche gelungen war, den Köpfen mit ähnlicher Präzision individuelle Züge zu verleihen wie in der Silbertoreutik.

Eine Gruppe der Jäger auf dem Krug von Budakalász weist europäische und die andere orientalische Merkmale auf. Die Bärenjäger gehören zu jenem in der 2. Hälfte des 5. und im 6. Jahrhundert häufigen europäischen Gesichtstyp, für den große, suggestive Augen, markante Nase, fein geschnittene Lippen und ein ausgeprägtes Kinn typisch sind. Einen anderen Charakter verleiht dieser Gesichtsform der tiefere Nasensattel, die mittelgroße, aber aus dem Gesicht nachdrücklich hervorspringende Nase, der schmale kleine Mund und das ausgeprägte Kinn. Ähnlich geformte Köpfe finden sich vor allem in der Toreutik des 6. Jahrhunderts, z. B. bei den Aposteln auf dem Reliquiar von Grado.<sup>627</sup> Auf einer Silberschale der Justinianszeit gibt es einen Hirten inmitten seiner Herde mit ähnlichem Gesicht, das in seiner feinen Ausarbeitung an einzelne Gesichtsformen auf den David-Schalen des 7. Jahrhunderts erinnert.<sup>628</sup>

Die Gesichter der Löwen-, Leopard- und Tigerjäger haben länglich ovale Form, ein stark hervorspringendes Jochbein, dicke Lippen, und besonders beim Löwen- und Tigerjäger ist auch trotz der starken Abgenutztheit der orientalisch wirkende lange, fleischige nasolabiale Teil zu erkennen.<sup>629</sup> Dieser Gesichtstyp mit großen Augen, starkem Jochbein, zurückhaltend gezeichneter Haarkrone, unter der das Ohr herauschaut, ist für die kleinasiatische Porträtplastik des 5. Jahrhunderts charakteristisch, wie sich am Porträt eines hohen Beamten von Aphrodisias,<sup>630</sup> an einem jungen Beamten<sup>631</sup> oder einem Kopf aus Smyrna<sup>632</sup> zeigt.

Anschaulich erscheinen diese Charakteristiken auf den Mosaiken im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna, und sie erinnern etwas an das Gesicht des Jägers auf der Schale mit der Amazonen- oder Dianajagd in der Dumbarton Oaks Collection.<sup>633</sup> (Abb. 42,2, 113) Eine noch engere Beziehung besteht zu den Gesichtsdarstellungen der Areobindus- (506) und Anastasius- (517) Diptychen in Zürich, und die gestreckten Gesichtszüge finden sich auf einer Schale aus dem 6. Jahrhundert mit dem unbekleideten Meleagros.<sup>634</sup>

<sup>625</sup> Der vielleicht am meisten erforschte Bereich der spätantik-frühbyzantinischen Steinplastik und Reliefkunst ist die Porträtplastik; obwohl man sich im vergangenen Jahrhundert traditionell viel mit ihr beschäftigt hat, sind jedoch viele stilistische und chronologische Fragen bis heute offen geblieben. KOLLWITZ 1941, 114–131; SEVERIN 1972; SANDE 1975, 65–106; INAN–ALFÖLDI–ROSENBAUM 1979, 1–49.

<sup>626</sup> INAN–ALFÖLDI–ROSENBAUM 1979, 35.

<sup>627</sup> BUSCHHAUSEN 1971, 246–249, Taf. 55, Nr. B,18.

<sup>628</sup> TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XXVII, XXIX; EFFENBERGER et al. 1978, 97–101, Abb. 14–16, Taf. 6.

<sup>629</sup> TOLL 1926, 93–100, Abb. 2; die nasolabiale Lippenbildung lässt diesen Kopf dem von Sardes ähnlich werden, der in justinianische Zeit datiert wird.

INAN–ALFÖLDI–ROSENBAUM 1979, Taf. 270.

<sup>630</sup> ein gutes Photo: VOLBACH 1958, Taf. 65.

<sup>631</sup> FIRATLI 1990, 11, Pl. 7, Nr. 13.

<sup>632</sup> KANTAR–NEUMANN 1950, Taf. 39; orientalische Züge weisen die großen Augen und kleinen dicken Lippen auf einem Porträt von Doclea (Duklja) auf: KATALOG FRANKFURT 1988, Nr. 253.

<sup>633</sup> ROSS 1962, Pl. III, A.

<sup>634</sup> Meleagros: TOYNBEE–PAINTER 1986, Pl. XIV, b; Anastasius: VOLBACH 1976, 35–37, Nr. 17, 21; Areobindus: VOLBACH 1976, 32–34, Nr. 8–11.

Die Jäger auf dem Krug tragen einheitlich eine kurzgeschnittene Haarkranzfrisur. Sicher hat der Künstler sich um eine Darstellung gemäß der Zeitmode bemüht und wollte nicht durch die Frisur individuelle Züge betonen. Die kurzgeschnittene Frisur als Kranz um Stirn und Nacken, unter der die Ohren hervorschauen, war für die zweite Hälfte des 5. und Anfang des 6. Jahrhunderts typisch, Parallelen von ihr gibt es in der Porträtplastik, der Silbertoreutik, jedoch in der dichten Form wie auf dem Krug findet sie sich nicht auf Elfenbeindiptychen dieses Jahrhunderts. Auf den plastischen Werken der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts wird meist das Ohr gezeigt und auf dem kurzgeschnittenen Haar eine an die Kranzfrisur erinnernde schwache Welle gebildet.<sup>635</sup> In der zweiten Jahrhunderthälfte wird die Darstellung dichten Haares allgemein, die genannten Porträts aus Ephesos und Aphrodisias sind die nächsten Analogien der Budakalász Jägerfrisuren. (Abb. 70) Einige Fälle bezeugen, dass es diese Frisur auch im 6. Jahrhundert noch gab, als in der Porträtplastik ein auch das Ohr verdeckendes üppiges Haar herrschend wurde.<sup>636</sup> Diese Beispiele weisen darauf hin, dass die Datierung der Frisur der Jäger des Kruges nicht unbedingt mit der der kleinasiatischen Porträts des 5. Jahrhunderts verbunden werden muss, also in die Mitte oder zweite Hälfte des Jahrhunderts fiel, weil diese Frisur auch im 6. Jahrhundert dargestellt wurde und die Gesichtszüge der Jäger ebenfalls eher auf spätere Zeit verweisen.

Der Schöpfer des Kruges von Budakalász verwendete große Sorgfalt auf die Kleidung der Jäger. Die allgemein getragene kurze Tunika wirkt in allen Fällen stofflich, spiegelt die Körperformen wider, und ihre Falten entsprechen der lebensechten heftigen Bewegung der Jäger. Der Künstler verwendete die Kleidung, um die Bewegtheit der Szenen darzustellen, die Kleidung wird nicht mit schweren, dicken Linien angegeben wie auf den Elfenbeindiptychen des 5. Jahrhunderts oder auf den Mosaiken des Kaiserpalastes von Konstantinopel. Die Kleidung verbirgt nicht den Körper, mit naturalistischer Gründlichkeit zeigt sie seine Formen und gibt die Details getreu wieder. Selbst wenn die Kleidung nur mit einfacheren Linien angedeutet ist, sind darin Hinweise auf die Körperwölbungen und die Muskulatur, auf die wirklichen, naturalistischen Formen enthalten.

Die hoch schwingenden Mäntel der Jäger erwecken ebenfalls die Wirkung lebensechter Bewegung, was nur durch ihre gekünstelte, symmetrisch dekorative Form geschwächt wird. Der Betrachter muss den Eindruck haben, dass diese schwebenden Mäntel nicht nur Kleidungsstücke sind, sondern auch Verzierungen, die den leeren Raum ausfüllen sollen. Der Mantel des Bärenjägers aus Szene X schwebt einfach hinter ihm, aber der des Bärenjägers aus Szene VI und des Tigerjägers steigen vom Hals ausgehend steil in die Höhe und enden in symmetrischen Falten. Ebenso sind die schwebenden Mäntel der Soldaten auf dem zwischen 550 und 650 datierten Jerusalemer Achilles-Krug gestaltet (Abb. 68,9), was darauf hindeutet, dass beide Gefäße im Stil nicht weit voneinander entfernt sind.<sup>637</sup>

Die Gestaltung der Figuren auf dem Krug von Budakalász folgt treu den klassischen Traditionen, aber ihr klassiszierender Naturalismus steht im Gegensatz zur abstrakten Aussagen der einzelnen Szenen. Bei den Figuren des Kruges findet sich keine Spur der schematischen Ausformung der für das 5. Jahrhundert typischen Werke, die sich nur auf die Hauptlinien konzentriert. Dort verdeckte die dicke, schwerfällige Kleidung die Linien des Körpers, und ihre

<sup>635</sup> VOLBACH 1976, Taf. 2, Nr. 2; Taf. 34, Nr. 62; Taf. 35, Nr. 63; Taf. 36, Nr. 64.

<sup>636</sup> Auf dem Reliquiar von Grado, der in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts datiert werden kann, tragen die Apostel Haarkranzfrisuren. BUSCHHAUSEN 1971, 246–249, Taf. 55, Nr. B 18.

<sup>637</sup> HENGEL 1982, 12, Abb. 1b; s. Rezension mit jüngerer Datierung von H. MIELSCH in *Jahrbuch für Antike und Christentum* 27–28, 1984–85, 249–250. Diese gesuchte Dekorativität des schwebenden Mantels, in der sich edle Eleganz äußert, zeigt den Einfluss der Darstellungen auf den zeitgleichen sasanidischen Schalen. TREVER–LUKONIN 1987, 107, Nr. 3; HARPER 1981, 211, Pl. 10; 216–217, Pl. 15–16; KATALOG BRUXELLES 1993, 140, Fig. 135; 239, Nr. 88.



starre Körperhaltung ließ die Szene statisch werden. Den figuralen Stil des Kruges von Budakalász bestimmen grundsätzlich die kräftigen, vitalen Formen der Gestalten, der lebensecht wirkende Schwung der Wiedergabe der Bewegung. Diese ins Einzelne gehende genaue Darstellungsweise ist dem für das Ende des 5. und des 6. Jahrhunderts typischen Klassizismus eigen, der die Zeit der Kaiser Anastasius und Justinian kennzeichnet.

Es ist sinnvoll, die stilistischen Charakteristiken der hochkünstlerischen Elfenbeindiptychen mit dem Relief des Kruges zu vergleichen. Die Gestalten auf dem Krug zeigen nicht die starre, schematische Plastizität der Elfenbeindiptychen aus dem westlichen Reichsteil, die für die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts typisch war. Die Kleidung der Konsuln von Probus (406)<sup>638</sup> und Felix (428)<sup>639</sup> ist stark stofflich, zeigt nur die Konturen, nicht aber realistisch die Teile des menschlichen Körpers, die sie verdeckt. Auf dem „Kaiserpriester“-Diptychon im Louvre sind Bären in der Zirkusarena zu sehen, wie sie mit Jägern und gegeneinander kämpfen.<sup>640</sup> Ihre Form und die Gestaltung ihres Pelzes kommt denen der Bären auf dem Krug von Budakalász nahe, zugleich unterscheidet sie aber das ovale Gesicht der Jäger, die härtere Modellierung der Körper und die steifere Kleidung. Ebenfalls einen anderen Darstellungsstil zeigt das Diptychon in Bourges<sup>641</sup> vom Anfang des 5. Jahrhunderts, auf dem an der Kleidung der Jäger an der Brust ein ebensolches schmales Band zu sehen ist wie an den Jägern von Budakalász, wogegen ihre Gestalt und Körperhaltung starrer, unbewegter wirkt. Diese Darstellungsweise ist eher der Marmorplatte mit Zirkusszenen von Serdica verwandt, mit der dortigen statischen Menschen- und Tierdarstellung, bei der auch die Kleidung stark vereinfacht wiedergegeben ist.<sup>642</sup>

Unterschieden werden die Darstellungen auf dem Budakalászer Krug von den starr gestalteten Reliefs aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts durch die fast manieristisch diffizile und mühelose Ausführung der Menschen und Tiere. Sehr detailliert wurde der Löwe im Medaillon einer ins 5.–6. Jahrhundert zu datierenden Silberplatte sg. „Bouclier d’Annibal“ im Cabinet des Médailles der Pariser Bibliothèque Nationale bearbeitet, der in etwas starrer Haltung vor einer Pinie spaziert.<sup>643</sup> Vom Stil her stehen die Budakalászer Jäger und Wildtiere den bewegten, energischen Kampfszenen des Areobindus- (506) und des Anastasius-Diptychons (517) näher. (Abb. 92) Die stilistische Beziehung kommt vor allem in der Gesamtwirkung der Szenen und in der Art der Jägergestalten und ihrer lässig hängenden Kleidung zum Ausdruck. Die Körperbewegung harmonisiert mit der Kleidergestaltung, die flatternde Tunika der Bärenjäger und die schwebenden Mäntel verleihen den Szenen Lebensechtheit und Bewegung, wie dies in der Toreutik des 6. Jahrhunderts üblich war. Die Kleidung verdeckt die im Kampf angespannten Muskeln, die Bewegungen entsprechen den dargestellten Ereignissen, sie sind nicht stilisiert. Dieselbe volle Plastizität, naturalistische Darstellungsweise und die ungezügelt faltigen Kleider charakterisieren das in Konstantinopel gefertigte Diptychon des Clementius (513)<sup>644</sup> oder das berühmte Barberini-Diptychon im Louvre, das früher in die Zeit Anastasius I. und heute eher in die Justinians I. datiert wird.<sup>645</sup>

Mehrere verwandte Züge lassen sich auf den Darstellungen des Kruges und den antithetischen Tierkompositionen, den Kopfformen der Jäger und ihrer Kleidergestaltung auf dem Sankt Petersburger<sup>646</sup> Elfenbeindiptychon feststellen. Deren ähnlich starke plastische Wirkung

<sup>638</sup> VOLBACH 1976, Nr. 1, Taf. 1.

<sup>639</sup> VOLBACH 1976, Nr. 2, Taf. 2.

<sup>640</sup> VOLBACH 1976, 53, Nr. 58, Taf. 31.

<sup>641</sup> VOLBACH 1976, Nr. 36, Taf. 20.

<sup>642</sup> LEHMANN 1990, 141, Abb. 2.

<sup>643</sup> KATALOG PARIS–LYON 1989, 276–277, Nr. 243.

<sup>644</sup> VOLBACH 1976, Nr. 48, Taf. 26.

<sup>645</sup> VOLBACH 1976, Nr. 48, Taf. 26; KATALOG PARIS 1992, 63–66, Nr. 20.

<sup>646</sup> VOLBACH 1976, Nr. 60.

und zugleich lebhafte, lebenstreue naturalistische Darstellungsweise stehen dem plastischen Stil des Kruges nahe. Als Verbindung wirken die ähnliche Auffassung der anatomischen Relationen der Figuren, die Tatsache, dass die Gestalten im Halbprofil einander nicht überschneiden, die Jäger völlig in den Kampf vertieft sind und all ihre Bewegungen auf die Aufgabe konzentrieren, was beispielsweise nicht für die an den Anfang des 5. Jahrhunderts datierte Liverpools Hirschjagd<sup>647</sup> oder die Kaiserpriester-Elfenbeinschnitzereien des Louvre<sup>648</sup> bezeichnend ist. Die Schnitzerei von Löwenhetze in Sankt Petersburg weist wie der Krug Stilmerkmale vom Ende des 5. und Anfang des 6. Jahrhunderts auf, als sich die Steifheit der Plastik des 5. Jahrhunderts aufzulösen scheint und der frei klassisierende Naturalismus aufkommt.<sup>649</sup>

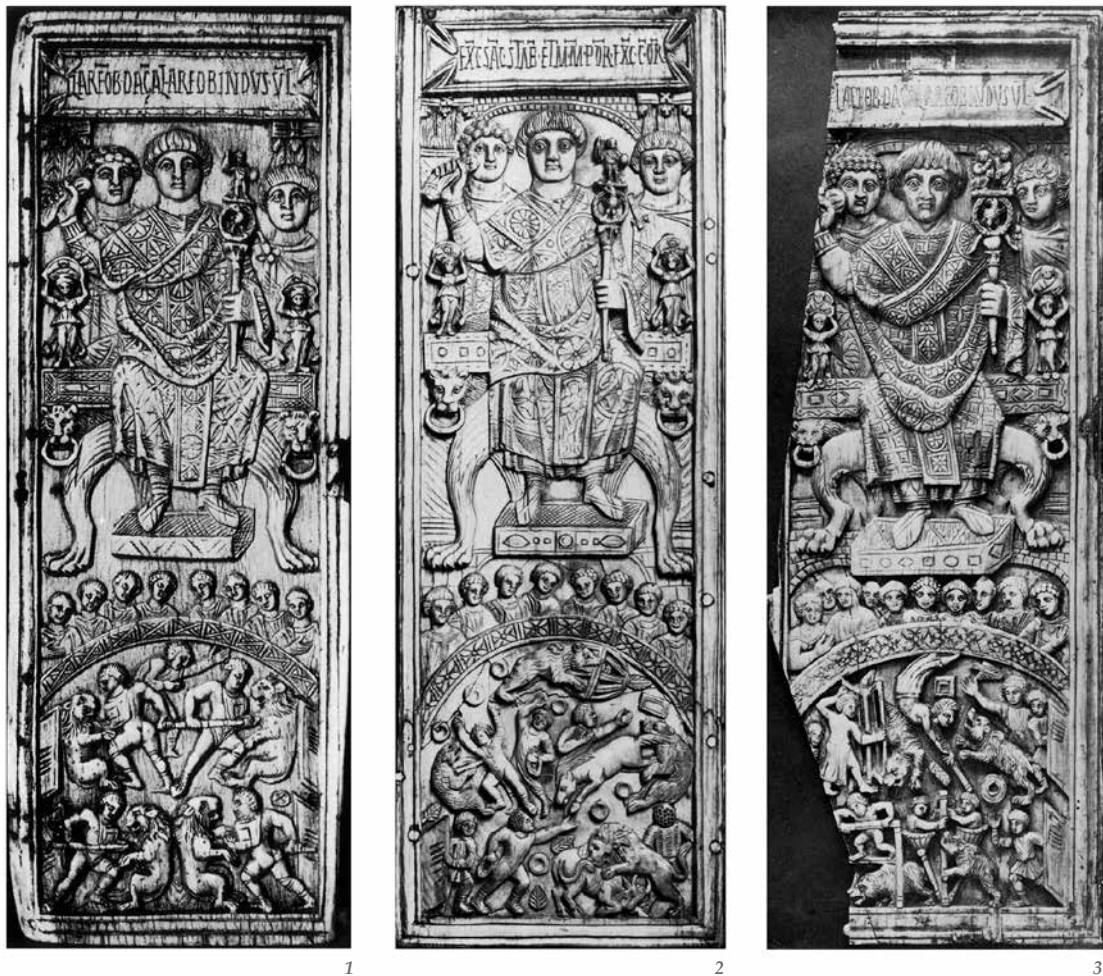


Abb. 92

Elfenbeindiptychen: 1. Areobindus, Konstantinopel, 506, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich; 2. Areobindus, Konstantinopel, 506 n. Chr., Cluny Museum, Paris; 3. Areobindus, Konstantinopel, 506 n. Chr., Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg

<sup>647</sup> VOLBACH 1976, Nr. 59.

<sup>648</sup> VOLBACH 1976, Nr. 58.

<sup>649</sup> VOLBACH 1976, 53–54, Nr. 60. Der lebenschtere, gelöstere Stil erschien am Ende des 5. Jh., wie es die Leipziger Elfenbeinschnitzerei des Severinus beweist, die auf 470 datiert wurde und auf der die wahrheitsgetreu gezeichnete Gestalt und die Kleiderfaltenform dem gelösten plastischen Stil des Budakalászker Kruges nahestehen. VOLBACH 1976, Nr. 4.

Nicht nur von der Komposition, sondern auch vom Stil her steht den Jagdszenen des Kruges die neuerdings an den Anfang des 6. Jahrhunderts datierte Elfenbeinpyxis aus Konstantinopel nahe, die in Sens aufbewahrt wird.<sup>650</sup> (Abb. 41, 90) Die dicht nebeneinandergestellten Szenen geben dieselbe endlose, sich zyklisch wiederholende dekorative Kontinuität wieder, die sich auf dem Budakalászer Krug findet. Auch dort erscheinen der vom Löwen verfolgte, sich im Sattel umwendende Reiter mit Schwert, der Lanzenjäger, dem ein Hund beim Kampf hilft, und der Jäger zu Fuß mit Reflexbogen. Einen gewissen Unterschied zeigen die runden Kopf- formen auf der Pyxis, während aber die dichte Haarkrone über Stirn und Nacken gleich ist.

Auf dem Krug von Budakalász bemühte sich der Künstler darum, dass die Gestalten einander nicht verdecken, sich nicht überschneiden, und dadurch erhalten sie relativ starke Konturen und größere Plastizität, was das recht hohe Relief noch hervorhebt. Bei den figuralen Stücken aus dem 5.–6. Jahrhundert ist die Vermeidung von Überschneidungen fast als allgemeine Regel zu betrachten. Die Menschen- und Tiergestalten überschneiden sich oder verdecken einander selbst in kleinflächigen bewegten Zirkusszenen nur selten, ob es sich nun um westliche oder orientalische Werke handelt. Dies zeigen z. B. das Diptychon in Bourges,<sup>651</sup> das Areobindus- (506)<sup>652</sup> (Abb. 92) und das Anastasius-Konsulardiptychon (517)<sup>653</sup> sowie die Hirsch- bzw. Löwenjagden von Liverpool<sup>654</sup> und Sankt Petersburg.<sup>655</sup>

Bei der Gestaltung der Tierfiguren sind ähnliche stilistische Spezifitäten zu beobachten wie bei den Jägern. Die Tiere sind in den verschiedenen Szenen unterschiedlich groß, ja sie harmonisieren in ihrer Größe nicht einmal immer mit anderen Tieren und Menschen einer Szene. In der Löwen- und Tigerjagdszene beispielsweise sind die Pferde kaum größer als die Tiere und gegenüber den übergroßen Jägern zu klein. In Szenen III und X sind die Bären unterschiedlich groß, ebenso die Leoparden in Szenen II und V. Auch mit der Größe der Jäger harmonisieren sie innerhalb einer Szene nicht, was die künstlerische Wirkung der einzelnen Szenen zerstört. Die Pferde im gestreckten Galopp entsprechen dem antiken römischen Darstellungsschema,<sup>656</sup> und nicht einmal in der Leopardenjagdszene, die Jagden orientalischer Herrscher vergewärtigt, finden sich doch keine Hinweise auf die kurzbeinige orientalische Pferderasse oder den Reitstil. Das Fell der Tiere hat der Künstler gleichfalls dem antiken Schema gemäß dargestellt, den Bärenpelz auf dem Krug deuten auf traditionsbewahrende Weise ebensolche Wellenlinien an wie auf der Mildenhaller Schale aus dem 4. Jahrhundert. (Abb. 46,2, 101) Große Sorgfalt verwendete der Künstler auf die Gestaltung der Tierköpfe, unter denen die detailreiche Ausarbeitung der Mäuler von Löwe und Bären besonders gelang, während die Köpfe der Leoparden etwas schematischer sind.

Wie bei den Jägern ist auch bei der Kopfgestaltung der Tiere Sorgfalt und mancher Versuch einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung des Zustandes der Tiere festzustellen. Die Bestrebung einer lebensgetreuen Ausführung der Tiere ist auf Darstellungen des 6.–7. Jahrhunderts auch in

Abb. 93 ►

Jagdmosaik im Triclinium der Villa, Apamea, zweite Hälfte 5. Jh., Syrien, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Photo © *Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Brüssel

<sup>650</sup> Sie hatte Fritz Volbach früher als westliche Arbeit betrachtet, doch ist neuerdings aufgrund der Beziehung zu den Diptychen des Areobindus und des Anastasius anzunehmen, dass sie in einer Werkstatt von Konstantinopel gefertigt wurde. Die Darstellung einer anderen Ansicht: „Pyxide“ in: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* 1993–94, Fig. 10579.

<sup>651</sup> VOLBACH 1976, Nr. 36.

<sup>652</sup> VOLBACH 1976, Nr. 8.

<sup>653</sup> VOLBACH 1976, Nr. 21.

<sup>654</sup> VOLBACH 1976, Nr. 59; GIBSON 1994, 19–22, Nr. 8.

<sup>655</sup> VOLBACH 1976, Nr. 60.

<sup>656</sup> SCHÄFER 1989, Abb. 14–15.







den verschiedenen Kunstgattungen festzustellen.<sup>657</sup> Auf dem Krug von Budakalász stürmt der Löwe, auf den nicht nur der Jäger, sondern auch sein Pferd zurückschaut, mit aufgerissenem Maul, geifernd hinter dem Jäger her. Das Wildschwein presst vor Schmerz über den Biss des Bären seine Schnauze zusammen, und sein gesträubtes Rückenfell zeigt seinen bis zum Reißen gespannten Nervenzustand. Der vom Pferdehuf getroffene Tiger blickt entsetzt auf seinen Verfolger zurück.

Die im Verhältnis zueinander isolierte Stellung der Szenen weist darauf hin, dass die Jagdszenen des Budakalász Kruges nicht den üblichen Zeitvertreib spätantiker Herrschaften zeigen, sondern die Zweikämpfe in ihrer eigentümlichen Dramatik. Diese Spannung wird gelöst durch die an der lässigen Körperhaltung der Jäger ablesbare lebhafte Bewegtheit in den Szenen, die weniger dem 5. als der klassischen Renaissance des 6. Jahrhunderts eigen war. Dennoch wirken die einzelnen Jagdszenen auf den Betrachter im Grunde isoliert als antithetische Kämpfe. Die gründliche, sorgfältige Ausarbeitung der pflanzlichen und figuralen Details und der stark plastische Eindruck der Gestalten auf dem Krug von Budakalász weisen eher auf oströmische Arbeit hin.

## DIE SZENEN

Der ikonographische und stilistische Verwandtschaftskreis der Szenen des Kruges von Budakalász findet sich bei den damaligen Mosaiken. Es ist anzunehmen, dass in der gegebenen Epoche die Künstler der verschiedenen Kunstgattungen denselben thematischen und ideologischen Erwartungen entsprechen wollten, infolgedessen verwirklichten sich dieselben ästhetischen Bedürfnisse, was durch die Verwendung ähnlicher stilistischer Lösungen zum Ausdruck kam. Seit der Mitte des 5. Jahrhunderts beeinflusste ein die nahöstliche Mosaikkunst determinierender „*figure-carpet-style*“ mit seiner repräsentativen Erscheinung auch andere Kunstzweige.<sup>658</sup> Auf den Friesen des Kruges von Budakalász finden sich die für diese Mosaiken typischen Kompositions- und Stilprinzipien. Die Auffassung und Darstellungsweise seiner Szenen ähnelt den in Friesen komponierten Szenen auf dem Jagdmosaik von Apamea (539 n. Chr.), einem repräsentativen Beispiel des „*figure-carpet-style*“.<sup>659</sup> (Abb. 93) Ein hervorzuhebendes gemeinsames Element der Szenen der Jagdmosaiken und des Kruges ist die Bewahrung der hellenistischen Traditionen, die wirklichkeitsgetreue Gestaltung der Figuren, die Bewegtheit, die Aufteilung der Szenen in Zonen und ihre isolierte Stellung sowie das Fehlen der narrativen Verknüpfung.

Die Szenen der Mosaiken von Apamea (Abb. 93) und Antiochia (Abb. 94, 95) weisen die meisten ikonographischen Identitäten mit den Szenen des Kruges auf, es finden sich der nach hinten schießende Reiter, der berittene Tigerjäger mit Lanze und der Lanzenjäger zu Fuß.<sup>660</sup> Daneben sind noch die Darstellung der Figuren im Halbprofil und der Versuch beachtenswert, mit Hilfe der isolierten Szenen die bewegte Jagd wiederzugeben.

Ikonographische Analogien der Jagdszenen des Budakalász Kruges gibt es auch auf dem Mosaikfußboden im Peristyl des Kaiserpalastes von Konstantinopel – ein Hinweis darauf, dass ihre Herstellungszeit nicht weit auseinanderliegen kann.<sup>661</sup> Das Mosaik im Palast weist

<sup>657</sup> Mit dem Ersticken kämpft der Nemeische Löwe mit heraushängender Zunge in Herakles' Umschlingung auf einer silbervergoldeten Platte im Louvre. KATALOG PARIS 1992, 110, Nr. 57.

<sup>658</sup> Dieser im Nahen Osten entstandene künstlerische Stil hat seine Vorgänger in der reichen nordafrikanischen Mosaikkunst, die im 4. Jh. besonders viele Jagdmosaiken hervorbrachte. LAVIN 1963, 179; DUNBABIN 1978.

<sup>659</sup> LAVIN 1963, 216–219; KITZINGER 1965, 344; BALTÝ 1969, 16–36.

<sup>660</sup> Die aufgrund einer Inschrift für sicher gehaltene Datierung der Mosaiken von Apamea in das Jahr 539 hat Janine Balty in Frage gestellt, und ihre Datierung auf die Mitte des 5. Jh. korrigiert; vom Stil her liegen die Mosaiken von Konstantinopel zwischen denen von Apamea und den Megalopsychia-Mosaik von Antiochien. Die Impulse gingen also von Syrien aus. HELLENKEMPER-SALIES 1987, 273–308; BALTÝ 2001, 314–315.

<sup>661</sup> BALTÝ 1969, 34.; HELLENKEMPER-SALIES 1987, 298, Anm. 105.



Abb. 94

Jagdmosaik in einem Haus von Daphne im Vorort von Antiochia (Worcester Hunt), Ende 5. – Anfang 6. Jh., Worcester Art Museum, Photo © Worcester Art Museum, no. 1936.30, Worcester, USA

Einflüsse der syrischen Mosaikkunst auf,<sup>662</sup> es wird aufgrund archäologischer und kunstgeschichtlicher Argumente früher in die zweite Hälfte (zweites Drittel oder letztes Viertel) des 5., heute eher in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts datiert.<sup>663</sup>

Im Nahen Osten und Kleinasien sind noch zahlreiche Mosaiken aus der Mitte und der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts bekannt, die enge ikonographische und stilistische Beziehungen zu den Jagdfriesen des Kruges aufweisen: das Megalopsychia-Mosaik von Antiochia,<sup>664</sup> das Worcester Hunt-Mosaik<sup>665</sup> sowie das „Grande Colonnade“- und das Amazone und Meleagros-Mosaik von Apamea.<sup>666</sup> Die Szenen auf dem Krug spiegeln den Einfluss des die reinen hellenistischen Traditionen bewahrenden „figure-carpet-style“ wider und zeigen noch nicht die völlig abstrakte frühmittelalterliche Form- und Raumgestaltung. Zu beachten ist aber auch

<sup>662</sup> LEVI 1947, 581, Anm. 101; LAVIN 1963, 266.

<sup>663</sup> HELLENKEMPER-SALIES 1987, 273–308; die schichtenkundlichen Untersuchungen neuer Ausgrabungen und die Analyse der Amphorenscherben datierten die Mosaiken ins letzte Viertel des 5. Jh.: JOBST 1992, 28–42; TURNOVSKY 1992, 43–60; Neuestens ein Ziegelstempel mit Kreuzmonogramm und die Feinkeramik unter dem Peristyl des Kaiserpalastes datieren die Mosaiken ab dem frühen 6. Jahrhundert: BARDILL-HAYES 2002, 27–40, 38f.; BARDILL 2004, 136–138.

<sup>664</sup> LEVI 1947, 323; BALT 1969, 33.

<sup>665</sup> LEVI 1947, 363; Neue Datierung: 480–526 n. Chr., BALT 2001, 314–315.

<sup>666</sup> BALT 1977, Nr. 51–56.



ein gewisser stilistischer Unterschied zwischen dem Krug und den „figure-carpet-style“-Mosaiken, der zum Teil auch das Gattungsspezifikum des anderen Kunstzweiges sein mag, weil sich an den Jagdszenen des Kruges eine betontere klassizisierende Tendenz nachweisen lässt. (Abb. 94)

Innerhalb der einzelnen Szenen spürt man gespannte Kompositionslinien, als sei jede Szene ein herausgerissener Moment einer dynamischen Jagd in freier Natur. Schwingende Mäntel, Kleidungsdetails, erschrockene Tiere, die ihren Kopf in die Gegenrichtung ihres Laufes wenden, mit weit offenem Rachen brüllend angreifende Raubtiere, in äußerster Gefahr schwebende Opfertiere mit angstgestäubtem Fell, sie alle sind mit großer Sorgfalt gezeichnet, um die Mensch und Tier auf die Probe stellenden Jagdaufregungen treu wiederzugeben. Die Körperbewegung von Menschen und Tieren entsprechen der Wirklichkeit, sie haben nichts von der erhabenen Feierlichkeit der Jagddarstellungen sasanidischer Schalen an sich. Es gibt keine unterdrückten, angedeuteten Bewegungen. Man sieht fast den hinter dem Baum hervorspringenden Löwen vor sich, ebenso den einen Strauch überspringenden bzw. auf den Schild springenden Leoparden, das einen Hang herabkommende, vom Angriff des Bären wie festgenagelte Wildschwein oder die vom Pferdehuf schon getroffene, erschrockene Tigermutter. Die Jäger kämpfen mit vollem Krafteinsatz. Die Bewegungen der Jäger, die ihr Schwert erheben, mit der Lanze stoßen, die Keule schwingen und den Bogen spannen, strahlen Kraft und Dynamik aus, wie es den Amphitheaterszenen der Konsuldiptychen eigen ist, die in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts datiert werden können.



Abb. 95

*Megalopsychia-Jagdmosaik, Yakto Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antiochia, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya, Inv.-Nr. 1016, Türkei*

Die innere Spannung der einzelnen Szenen empfinden wir aber nicht, wenn wir die Frieze als Kompositionseinheit betrachten. Die mechanisch nebeneinandergesetzten Szenen haben nichts Gemeinsames, haben keinen Einfluss aufeinander, die inneren Kompositionslinien brechen an der Szenengrenze ab. Deshalb wirkt der Gesamteindruck der Frieze gegenüber der inneren Dynamik der einzelnen Szenen nicht dynamisch, ebenso wenig wie die nebeneinandergesetzten Szenenreihen der antiochischen (Megalopsychia, Worcester Hunt) und Konstantinopeler Mosaiken. (Abb. 94, 95)

Bei der Erstellung der Frieze, dem Nebeneinander der Szenen, ist nachdrücklich das Bestreben nach formaler Abstraktion zu spüren.<sup>667</sup> Auffällig widersprüchlich wirken die naturalistische, legere, klassisierende Darstellungsweise der Szenen und die Schwerfälligkeit, selbst die Frieze ausstrahlen. Die Abstraktion äußert sich auch darin, dass die Szenen nicht in demselben Raum spielen; der Rahmen des Frieses bildet keinen einheitlichen Raum wie die Flächen der Konsuldiptychen mit Amphitheaterkämpfen oder Jagddarstellungen. Auf den Friesen des Kruges hat der Künstler mehrere Räume mit Zweikämpfen nebeneinandergesetzt, und der Zweck jeder Szene ist die Darstellung eines antithetischen Kampfes. Es handelt sich um eine zyklisch wiederholte endlose Bilderreihe, eine zyklisch wiederholte Aussage. Dieses Strukturprinzip erinnert an das Bildprogramm der Kirchenmosaiken des 6. Jahrhunderts. Auch das Mosaik in der Kirche von Kyrene aus der Justinianszeit zeigt nebeneinandergesetzte Jagdszenen. Auf dem Mosaik in der Kirche San Vitale von Ravenna ziehen Menschen und Tiere in steifer Ordnung nebeneinander hin. Auch diese Kompositionseigenart trennt den Krug von den Darstellungen der bewegten *venationes* der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts und weist mit seinem Bestreben nach abstrakterer Darstellung auf das 6. Jahrhundert hin. Um die abstrakte Aussage zu Ausdruck bringen zu können, verwendet der Künstler die klassische Formensprache, er stellt die seit dem Hellenismus bekannten Jagdszenen scheinbar unzusammenhängend nebeneinander in den zur Verfügung stehenden Raum.

Betonter erscheint die formale Abstraktion in der Struktur der Frieze bei den Pflanzen. Die zur Doppelblattform vereinfachte Darstellung der Sträucher gehört zwar schon seit der späten Kaiserzeit zu den Darstellungen von Jagdabenteuern, aber die fast schon heraldische Komposition des Efeublattbaums gab es früher weder in der Silbertoreutik noch in der Buntmetallkunst.<sup>668</sup> In der Mosaikkunst bekommt neben den figuralen Szenen die Pflanzenornamentik als Rahmen der figuralen Darstellungen immer größere Bedeutung.<sup>669</sup> Als Zusammenfassung aller Beobachtungen und Feststellungen über Stil und Komposition der Szenen und Szenenreihen auf dem Krug von Budakalász kann dieser an das Ende des 5. oder den Anfang des 6. Jahrhunderts datiert werden, auf jene Zeit der antiken Renaissance, die mit Anastasius begann und sich unter Justinian vollendete. In diese Zeit können auch die Werke datiert werden, die als determinierend für die Komposition der Frieze und Szenen behandelt wurden.

<sup>667</sup> BIELFELD 1972, 397.

<sup>668</sup> Frühe Parallelen dieser abstrakten Baumdarstellung sind aus Syrien bekannt, und die Komposition existiert auch in der iranischen spätsasaniden Kunst weiter. KRÖGER 1982, 65, Abb. 29a–b.

<sup>669</sup> OVADIAH 1987, Taf. 21; PICCIRILLO 1989; ALFÖLDI-ROSENBAUM–WARD-PERKINS 1980, 62–68.

## FARBENWIRKUNG

Die ästhetische Wirkung des Kruges bestimmten einst die halbplastische Ausführung der Jagdszenen, seine goldgelbe Grundfarbe sowie die Hervorhebung einzelner Gegenstände, Pflanzen oder Körperteile mittels Silber- und Kupferfolieeinlagen. Wegen seines hohen Zinkgehalts hatte der Krug eine goldähnlich gelbliche Grundfarbe, auf der sich die Gegenstände und Pflanzen mit Silber- bzw. Kupferfolieeinlagen besonders wirksam abhoben. Messing wurde in der Antike als Legierung von Kupfer und Zinkkarbonat (*cadmea*) hergestellt, als Ersatz für Gold.<sup>670</sup> Deshalb war Messing (gr. *ορείχαλκος*, lat. *aurichalcum*) in manchen Zeiten gewissermaßen wertvoller als Bronze, weil die nicht genügend vermögenden Gesellschaftsschichten wesentlich billiger als aus Gold ähnlichfarbige repräsentative Gegenstände für sich herstellen konnten.<sup>671</sup> Auf dem Krug von Budakalász hatte die Verwendung von Silber- und Kupferfolieeinlagen einen Farbkontrast auf der goldfarbigen Relieffläche zum Ergebnis. Das Bestreben nach größerer koloristischer Wirkung in dieser Periode entsprach den spätantiken Repräsentationsbedürfnissen und lässt sich sowohl in den monumentalen Kunstgattungen (Architektur, Mosaiken, Plastik) als auch den Kleinkünsten beobachten.<sup>672</sup> Auf Silbergefäßen erzielte man die polychrome Farbwirkung durch Vergoldung.<sup>673</sup> Das Bedürfnis nach Polychromie entstand aber nicht in der Spätantike.<sup>674</sup> In heutiger Zeit gelang es durch moderne Verfahren, auf antiken Bronzen die Spuren künstlicher Patina oder Farbgebung, die lange Zeit nicht geahnten jahrtausendealten Beweise des Bestrebens nach Polychromie nachzuweisen.<sup>675</sup> Die Herstellung von Metalleinlagen geht auf uralte Traditionen zurück, aus der klassisch-antiken, aber auch der römisch-kaiserzeitlichen Toreutik sind zahlreiche treffende Beispiele dafür erhalten geblieben.

In den Kleinkünsten ist die polychrome Darstellung durch Einlagen und Tauschierung bereits seit dem 2.–3. Jahrhundert nachweisbar. Auf der Patere von Bizerte (Musée Bardo, Tunis) sind die Gestalten in der Mitte durch Gold- und Elektroneinlagen hervorgehoben.<sup>676</sup> In den Tierkampfsszenen auf dem Krug von Jublains (Dép. Mayenne) aus der Mitte des 3. Jahrhunderts wurden einzelne Elemente mit ähnlicher Technik wie beim Krug von Budakalász durch Silbereinlagen verziert.<sup>677</sup> (Abb. 84) Die Metalleinlagen auf dem Krug von Budakalász folgen also einer schon im 3. Jahrhundert verwendeten Technik, deshalb lässt sich die Beziehung des Kruges zu kaiserzeitlichen Kunstwerken nicht nur ikonographisch, sondern auch handwerkstechnisch nachweisen.

Im 4. Jahrhundert wuchs die Zahl der Gegenstände mit Metalleinlagen auffällig. Eine bronzene, silbereinlagenverzierte Thronlehne mit Jagdszenen (Museo Archaeologico, Florenz) ist aufgrund der Darstellung des Kreuzes sicher auf nach 325 zu datieren.<sup>678</sup> Auf einer Bronzeplatte vom Anfang des 5. Jahrhunderts mit Jagdszenen im Louvre haben Jäger, Tiere, Pflanzen- und gegenständliche Motive sowie eine Säule Silber- und Kupferfolieeinlagen.<sup>679</sup> (Abb. 96) Auf dieser Platte mit Jagddarstellung sind die Lanze des zu Fuß gehenden Jägers und sein

<sup>670</sup> HENGEL 1982, 47–48, Anm. 106.

<sup>671</sup> CRADDOCK 1990, 1–6; BAYLEY 1990, 7–27.

<sup>672</sup> Der Brauch, verschiedene Einlagetechniken zu entwickeln und zu verwenden, ist in den Kleinkünsten nicht unabhängig von den Ausdrucksformen, die sich auch in den monumentalen Kunstgattungen finden. Nach Erwin Bielfeld entspricht dieser bewusste Farbwandel den damaligen aus farbigen Steinen zusammengesetzten *opus sectile*-Arbeiten. BIELFELD 1972, 403–423.

<sup>673</sup> BIELFELD 1972, 401–402.

<sup>674</sup> In Einzelfällen hob man durch Vergoldung einzelne Gestalten aus dem Silberhintergrund hervor (Kästchen von Secundus und Projecta, Constans' II., Sankt Petersburg). Auf sasanidischen Schalen hob man im Bestreben um Kontrastwirkung silberfarbige Gestalten aus dem Goldhintergrund hervor: z. B. Sirene und Mänade, Sankt Petersburg, GRABAR 1966, 299, Fig. 343.

<sup>675</sup> BORN 1985, 71–84; CONNOR 1998.

<sup>676</sup> BARATTE 1997a, 112–120.

<sup>677</sup> TASSINARI 1975, 70–71, Pl. XXXVI, Nr. 186.

<sup>678</sup> MINTO 1935, 127–128, Taf. 88, 1; BIELFELD 1972, 428.

<sup>679</sup> MINTO 1935, 133–134, Tav. 92; KLEINBAUER 1976, 23–24, Fig. 25.; KATALOG NEW YORK 1979, 87–88, Nr. 77.



Haar oben auf dem Kopf mit Kupfer und die ganze Gestalt mit Silber eingelegt. Mit Hilfe der Einlagetechnik gelang es dem Künstler, eine Haartracht wie die Haarkranzfrisur zu schaffen. Auf der flachen Jagdplatte im Louvre bedecken ähnlich wie in der Praxis der römischen Kaiserzeit die Metalleinlagen nicht nur einzelne Details, sondern die ganzen Gestalten. Auf dem Krug von Budakalász dagegen finden sich die Metalleinlagen nur auf einzelnen Details, was einen wesentlichen stilistischen Unterschied darstellt. Auf einer vermutlich im 4. Jahrhundert in Syrien hergestellten Schüssel im Louvre wird die Gründungsgeschichte der Stadt Caesarea Maritima erzählt, und dabei sind ähnlich wie in den Szenen von Budakalász einzelne Gegenstandselemente und Körperteile durch Silbereinlagen hervorgehoben.<sup>680</sup> Gleichfalls in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts ist ein norditalischer Krug mit Jagdszenen in Berlin zu datieren, der reich mit Silbereinlagen in tiefen Furchen in der Krugoberfläche verziert ist.<sup>681</sup> (Abb. 97) Es lässt sich also feststellen, dass in spätantiker Zeit auf Bronze- oder Kupfergefäßen ebenso wie auf Silbergefäßen das Bestreben nach Polychromie zu erkennen ist.

Bisher wurde die Frage der Weiterexistenz dieser Einlagetechnik in spätantik-frühbyzantinischer Zeit nicht zusammenfassend untersucht. Nach Erwin Bielfeld lag die Blütezeit der figuralen Intarsiendarstellungen im 4. Jahrhundert, und parallel damit verschwindet auch die aus farbigen Steinen zusammengesetzte figurale *opus sectile*-Herstellung.<sup>682</sup> Was aber zeigt in



Abb. 96

Buntmetallplatte mit Jagdszenen und Silber- und Kupfereinlagen. Zweite Hälfte 4. Jh., Italien (?), Musée du Louvre, Département des antiquités grecques et romaines. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)

<sup>680</sup> WILL 1983, 3–4, Fig. 1.

<sup>681</sup> MINTO 1935, 134, Tav. 93; KLEINBAUER 1976, 23, Fig. 26; KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 76.

<sup>682</sup> BIELFELD 1992, 432.

dieser Periode die Entwicklung der Toreutik? Zwar ist damit zu rechnen, dass gewisse Elemente des technischen Wissens, die genaue Kenntnis und Anwendung eines Arbeitsablaufes in einzelnen Perioden oder Kulturen aus unterschiedlichen Gründen verloren gingen und später durch fremde Vermittlung wieder auftauchten, dennoch stellt sich die Frage, ob die Metalleinlagetechnik nach ihrer Blütezeit im 4. Jahrhundert im 5.–6. Jahrhundert ununterbrochen bekannt war und verwendet wurde, ob sie verlangt wurde und man die in ihr verborgenen stilistischen Möglichkeiten in Anspruch genommen hat.<sup>683</sup>



Abb. 97

*Krug mit Jagdszenen und Metallinkrustationen, Norditalien, zweite Hälfte 4. Jh., Italien, Photo © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 30244, Photograph: Johannes Laurentius*

<sup>683</sup> Wir wissen, dass traditionelle Handwerkstechniken jahrhundertlang von einer Generation an die andere weitergegeben wurden, und in spätantiker Zeit haben wir gerade diese technische Kontinuität im Falle der Metalleinlagen zu belegen. BORN 1985, 80.





Abb. 98

Mit Silber- und Rotkupfereinlagen verzierte Gewichte aus Messing mit Kaisern und Soldaten, Ostmediterraneum, 4.–5. Jh., British Museum, Photo © The Trustees of the British Museum, 1: PE 1863.12-28.1; 2: PE 1980.6-13, London.

Eugene Kleinbauer nahm aufgrund von mittelbyzantinischen Beispielen an, dass die Einlagetechnik auch im frühchristlichen Konstantinopel bekannt war, aber mangels des notwendigen Fundmaterials hat die Forschung ihre Hypothese als spekulativ bezeichnet.<sup>684</sup> Wir verfügen aber außer den mittelbaren Argumenten für die kontinuierliche Kenntnis und Anwendung der Einlagetechnik seit spätantiker Zeit auch über direkte Beweise. Meiner Ansicht nach ist die Vergoldung von Silbergefäßen in frühbyzantinischer Zeit auf jeden Fall ein Zeichen des Bedürfnisses nach polychromer Farbwirkung. Archäologische Beweise der Verwendung dieser Technik sind die reich mit Metalleinlagen verzierten Gewichte,<sup>685</sup> die im günstigen Falle sogar auch den Herstellungszeitpunkt angeben. (Abb. 98)

Auf einer Silberplatte des 5.–6. Jahrhunderts aus Lampsakus (Arkeoloji Müzesi, Istanbul) sind auf den Armen der Indien personifizierenden Frauengestalt Spuren von Kerbung zu sehen, ähnlich der unter den Metalleinlageflächen auf dem Krug von Budakalász. Hans Graeven nahm an, dass dort Email eingegossen wurde, wahrscheinlicher ist aber, dass es sich um Goldfolie gehandelt hat, weil auch Details der Tiere, der Kleidung der Frau und ihrer Geschmeide vergoldet waren.<sup>686</sup> Diese Platte beweist ebenfalls, dass in Werkstätten von Rang auch im 5.–6. Jahrhundert die Kenntnis der Einlagetechnik nicht verloren gegangen war. Das Bedürfnis nach Polychromie gab es in frühbyzantinischer Zeit auch in anderen Kunstgattungen. Die Elfenbeingegenstände, so auch die Diptychen als herausragende Schöpfungen der spätantiken Repräsentationskunst, stehen nur in ihrer heutigen Form in edler Einfachheit vor uns, denn einst waren sie bemalt und vergoldet.<sup>687</sup>

Im 5.–6. Jahrhundert war das Bestreben, wechselnde Farbwirkung und Farbkontraste zu schaffen, um die ästhetische Wirkung zu steigern, nicht nur für die byzantinische Toreutik typisch, sondern auch für die sasanidische Kunst.<sup>688</sup> Auf einzelnen sasanidischen Schalen ist

<sup>684</sup> KLEINBAUER 1976, 26. Mangels erforderlichen archäologischen Fundmaterials hält Bente Kiilerich die Ansicht von Eugene Kleinbauer für spekulativ: KIILERICH 1993, 203.

<sup>685</sup> DALTON 1901, 97, Nr. 483; BUCKTON 1994, 48–50, Nr. 29–34; KATALOG MÜNCHEN 1998, 153–161, Nr. 176–189.

<sup>686</sup> GRAEVEN 1900, 202–204, Fig. 6; ein gutes Bild: VOLBACH 1962, Taf. V,10; oder TOYNBEE–PAINTER 1986, 39.

<sup>687</sup> GABELMANN 1980, 25; CONNOR 1998.

<sup>688</sup> Bei sasanidischen Schalen kommen vergoldete Figuren auf silbernem und silberne auf vergoldetem Hintergrund vor. Außerdem hob man auch einzelne Elemente auf der Silberfläche durch Vergoldung hervor. HARPER 1981, Color Plates X–XVI.



die im edlen Silber prangende Gestalt des siegreichen Herrschers als Jäger aus dem goldglänzenden Hintergrund hervorgehoben, oder auf anderen Gefäßen – wie auch dem Krug von Budakalász – haben einzelne Details der Kleidung bzw. Umgebung eine Goldeinlage.<sup>689</sup> Obige Beispiele beweisen also überzeugend, dass auch im Falle der Metallgefäße in frühbyzantinischer Zeit das Bedürfnis nach komplizierten Farbenwirkungen bestand; das erhaltene Sachmaterial belegt die Kenntnis und Anwendung dieser Technik. In dieser Hinsicht können der Krug von Budakalász und die Platte von Lampsakus (heute Lapseki, Türkei) kontinuierliche Verwendung der Metalleinlegetechnik an der Wende vom 5. zum 6. Jahrhundert beweisen.

---

<sup>689</sup> KATALOG BRUXELLES 1993, 189, Nr. 49; 191, Nr. 50; 193, Nr. 52; 198, Nr. 55.

# CHRONOLOGIE, WERKSTATT

Zur Bestimmung der Zeitstellung des Kruges von Budakalász liefert die Untersuchung der Belegungsordnung des Gräberfeldes den *terminus ante quem*. Aufgrund des silbervergoldeten Ohringes mit aufgezogener Kugel kann die Frau mit dem Krug im zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts bestattet worden sein.<sup>690</sup> Die Spuren von Abnutzung auf dem Krug zeugen davon, dass er lange Zeit in Gebrauch war, so dass er wohl kaum am Ende des 6. oder am Anfang des 7. Jahrhunderts gefertigt worden sein kann. Wie gesehen, erscheint aber eine so späte Datierung auch aus formalen und stilistischen Gründen unwahrscheinlich. Die klassizisierenden Darstellungen auf dem Krug stehen den individuell ausgeführten David-Schalen aus dem 7. Jahrhundert nicht sehr nahe, sie weisen nicht deren vollkommen leichte Eleganz auf. Die David-Schalen distanzieren ungeachtet der gemeinsamen klassizisierenden Formsprache auch ihre allegorische Aussage von den Darstellungen des Kruges.<sup>691</sup>

Bekanntlich weisen zahlreiche typologische, ikonographische, Stil- und Kompositionsargumente darauf hin, dass der Krug von Budakalász nicht vor der Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sein kann, sondern eher am Ende des 5. oder in ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Die Jagdszenen des Kruges bewahren noch völlig die hellenistisch-antike Formsprache, die Darstellung der Szenen ist ausgesprochen konventionell, und doch weisen Form, Komposition und eine Gruppe von Stilelementen mit großer Wahrscheinlichkeit auf diesen Entstehungszeitpunkt hin. Nirgendwo anders in der spätantiken Kunst gibt es so viele antithetische Kämpfe nebeneinander wie auf den syrischen Mosaiken oder dem Peristylmosaik im Kaiserpalast von Konstantinopel. Auf diesen waren die einst bewegungsvoll dargestellten Jagdabenteuer in der Form von Zweikämpfen schon fast zum selbstständigen dekorativen Element eines riesigen „Teppichs“ geworden. Auch auf dem Krug von Budakalász hat man den Eindruck, im Geist des „figure-carpet-style“ sorgfältig nebeneinander geordnete Szenen zu sehen. Es gibt keine narrative Aussage mehr, nur isolierte dekorative Szenen stehen nebeneinander. Die Jagd ist nicht die traditionelle Darstellung der klassischen mythologischen Themen, nicht das die späte Kaiserzeit in Erinnerung rufende, unterhaltsame Jagdabenteuer, sondern ein die Kraft auf die Probe stellender Zweikampf zwischen Mensch und wildem Tier. Der Hauptzweck ist, den Sieg des Menschen über das Tier darzustellen (die Virtus), während die naturalistischen Szenen eine symbolische Aussage vermitteln.

Es gibt dann eine Chance, den Herstellungsort, die Werkstatt des Kruges zu bestimmen, wenn sich der Kreis von Kunstwerken ähnlich hohen Niveaus nachweisen und in einem engeren künstlerischen Umkreis lokalisieren lässt. Die Bestimmung der Werkstatt ist nicht einfach, viele Angaben weisen darauf hin, dass in spätantiker Zeit namhafte Meister recht mobil waren, nicht nur am Kaiserhof, sondern in wichtigeren Zentren, auch an Bischofssitzen tätig waren, überall, wo sie wohlhabende Auftraggeber, kirchliche oder Militärpersonen und ranghohe Beamte fanden.<sup>692</sup> In spätantiker Zeit kann nicht mehr von einem einheitlichen Kunststil des Reiches gesprochen werden, nur noch von Kunstzentren, zwischen denen es möglicherweise Verbindungen gab.<sup>693</sup>

Wie gesehen, stehen die Szenen des Kruges ikonographisch nicht isoliert zwischen den spätantiken Werken und sind von fern eng mit den hellenistischen und näher mit den Traditionen der römischen Kaiserzeit verbunden. Einzelne Formelemente, gegenständliche und Pflanzenmotive, ja sogar ganze Szenen lassen sich auf Vorgänger des 1.–3. Jahrhunderts zurückführen. Die Art der direkten Übernahme der hellenistischen Formen und Bildtypen ist

<sup>690</sup> GARAM 2001, 23–28.

<sup>691</sup> STYLIANOU 1969, 20, Pl. 18; 24, Pl. 20; 26, Pl. 21; 28, Pl. 30, Pl. 24; 38, Pl. 29.

<sup>692</sup> BAUMANN 1997, 254–259. MUNDELL MANGO 2001, 87–106.

<sup>693</sup> BIELFELD 1972, 435.

aber schwer zu verfolgen. Die wichtigsten Vermittler in der spätantiken Welt waren wahrscheinlich Gipsmodelle, Schöpfungen der Toreutik bzw. der Kleinkünste.<sup>694</sup> Außerdem mögen bei der Vermittlung der Jagdszenen sowohl in der Kaiserzeit als auch in spätantiker und byzantinischer Zeit die zwischen den Meistern und Werkstätten ausgetauschten Skizzen oder Musterbücher eine wichtige Rolle gespielt haben.<sup>695</sup> Die Suche nach der Herkunft der Szenen wird aber nicht nur durch die kleine Anzahl bekannter Werke erschwert, sondern es ist auch damit zu rechnen, dass die einstigen Künstler die Vorbilder nicht sklavisch kopierten und die Auswahl und Gruppierung von der individuellen Entscheidung des Künstlers abhing. Deshalb ist in jedem Fall mit Modifizierungen des möglichen Grundschemas zu rechnen oder mit Änderungen und Ergänzungen des die Vorbilder verwendenden Künstlers. Die Wanderung der Motive ist im Falle der isolierten Jagdszenen aber kaum zu verfolgen, weil häufig der die Szenen verknüpfende mythologische Hintergrund fehlt.

Ein großer Teil der formalen und ikonographischen Analogien des Kruges stammt aus Italien, aber wie gesehen, verweisen die Komposition und der Stil der Darstellungen, die Art der Reliefausführung eher auf eine orientalische Werkstatt hin.<sup>696</sup> Die Vergleichsmöglichkeit des Kruges mit den künstlerisch niveauvollen Erzeugnissen des oströmisch-frühbyzantinischen Reiches verhilft zu einer näheren Bestimmung des Herstellungsgebietes. Die Form, die Konstruktion der Szenen und die streng den ikonographischen Traditionen folgende Darstellungsweise weisen nicht auf das Werk einer isolierten, provinziellen Werkstatt hin. Der Krug wird sowohl seiner Form als auch den ikonographischen Details als auch dem Stil gemäß in einer Werkstatt entstanden sein, in der Musterbücher oder Kunstwerke zur Verfügung standen, die auch den besten Werken der Zeit als Vorbild dienten.

Die künstlerische Ausführung des Kruges weist darauf hin, dass sein Auftraggeber wie sein Schöpfer in jeder Hinsicht den Ansprüchen gerecht werden wollten, die für die damalige Hofkunst charakteristisch waren. Die Flächengestaltung des Kruges und die Ziselierung, die verwendeten Zierelemente, die Eingravierung der Ziermotive bis in die kleinsten Details entsprechen der Praxis der damaligen Silbertoreutik. Aber den Krug von Budakalász können wir schon aufgrund seines gewöhnlichen Messingmaterials nicht als Erzeugnis der kaiserlichen Hofwerkstätte betrachten. Die als Parallelen behandelten Mosaiken, Metall- und Elfenbeingegenstände mit Jagddarstellungen<sup>697</sup> wurden großenteils in der frühbyzantinischen Hauptstadt Konstantinopel und in Syrien<sup>698</sup> hergestellt, so dass unseres Erachtens nach diese beiden Kunstzentren auch als Herstellungsort des Kruges in Frage kommen können.<sup>699</sup> Der Überblick der den Darstellungen des Kruges am nächsten stehenden Werke führte zu dem Schluss, dass der Krug irgendwann am Ende des 5. oder am Anfang des 6. Jahrhunderts entstanden ist. Diese Hypothese unterstützen die den Zeitgeschmack zeigenden, zeitgetreuen Erscheinungen und Modeelemente auf dem Krug: der unten ausbauchende Gefäßkörper mit weitem Hals, die Zweiteilung der Oberfläche, die Darstellungsweise des die Friese umrahmenden *lesbischen Kymation* und des Akanthusfrieses sowie die hart plastische Ausführung und manieristische Genauigkeit der Reliefs.

<sup>694</sup> SCHÄFER 1989, 284 und Anm. 3–4.

<sup>695</sup> Wirkliche Musterbücher aus der spätantiken Welt sind nicht erhalten geblieben. Die Berufung auf Musterbücher ist ein literarischer Topos. Doch muss der Begriff Musterbuch im weiten Sinne verstanden werden, weil der Künstler auch in der Werkstatt oder in seiner Umgebung vorhandene Kunstwerke kopieren konnte. SALOMONSON 1969, 9–11; EFFENBERGER et al. 1978, 35; HENGEL 1982, 39–41.

<sup>696</sup> Die Trennung von Orient und Okzident in den Künsten ist während der sog. Theodosianischen Renaissance in der 2. Hälfte des 4. Jh. zu beobachten. KITZINGER 1977, 22–31; zur Frage der Stilentwicklung: ENGEMANN 1998, 111.

<sup>697</sup> Von den Erzeugnissen der Elfenbeinwerkstatt von Konstantinopel sind seit dem 6. Jh. bis 540 etwa 20 hochkünstlerische Exemplare erhalten. ENGEMANN 1998.

<sup>698</sup> MUNDELL MANGO 1986, 274–275.

<sup>699</sup> MUNDELL MANGO 1986, 274–275; MUNDELL MANGO et al. 1989, 350. Aus dem kleinasiatischen Manisa (lat. Magnesia, Türkei) ist ein Silberkrug mit Jagdszenen aus dem 7. Jh. bekannt. Freundliche mündliche Mitteilung in 2008 von Marlia Mundell Mango (Oxford).



# DER AUFTRAGGEBER UND SEIN GESELLSCHAFTSLICHES UMFELD

Als Kunstwerk weist der Krug von Budakalász mittelbar auf die Person und das gesellschaftliche Umfeld des Auftraggebers hin. Die anspruchsvolle künstlerische Ausführung des Kruges deutet schon an sich an, dass er für einen vornehmen Auftraggeber gefertigt wurde, aber von seinem künstlerischen Erscheinungsbild, von den Darstellungen auf ihm sind Hinweise auf seine Entstehungsumstände und -gründe zu erwarten. Dazu muss allerdings die Rolle des dargestellten Themas, der Jagd in der antiken Welt überblickt werden,<sup>700</sup> besonders im kaiserzeitlichen Rom und dem spätantiken, frühbyzantinischen Milieu. Es ist anzunehmen, dass dieser mit reicher figuraler Komposition verzierte Gegenstand ein Bedürfnis befriedigt hat, das mehr als persönliche Neugier und nicht unabhängig von den gesellschaftlichen Repräsentationsansprüchen des Auftraggebers gewesen sein mag.<sup>701</sup>



Abb. 99

Mittelmedaillon der Silberplatte mit Jagdszenen aus dem Seuso-Schatz, Ende 4. – Anfang 5. Jh., Magyar Nemzeti Múzeum, Photo © András Dabasi, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest

<sup>700</sup> FORNASIER 2001.

<sup>701</sup> Mit einer vorbildlichen Analyse gelang es Thomas Schäfer, die Person des Auftraggebers der den Dakerkrieg darstellenden Kanne und aufgrund sorgfältiger Analyse der Szenen die Funktion des Kruges zu klären. SCHÄFER 1989, 312–314.

Wie gesehen, steht der Krug in seiner Ausführung und Oberflächenbearbeitung den getriebenen Silbergefäßen sehr nahe, und die plastische Ausführung seines niveaувollen Reliefs lässt sich auch mit den Elfenbeinschnitzereien aus hochrangigen Werkstätten vergleichen. Wir haben allen Grund für die Hypothese, dass der Krug von Budakalász aus einer zentralen Werkstätte stammt, in der dem Meister künstlerisch wertvolle Vorbilder zur Verfügung standen, um die hohen Ansprüche des Auftragsgebers zu befriedigen, der sich auch an den Schöpfungen aus den kaiserlichen Werkstätten orientierte.<sup>702</sup> Die goldähnliche Grundfarbe des Kruges mit ihren Silber- und Kupfereinlagen, die bei Buntmetallgefäßen unüblich diffizile, feine Ausarbeitung der Reliefs waren auf die Erfüllung bzw. Nachahmung hoher Auftraggeberansprüche gerichtet. Da der Krug in allen seinen Elementen enge Beziehungen zu solchen Darstellungen aufweist, die in Kreisen der damaligen repräsentativen kaiserlichen und weltlichen Aristokratie auftauchten, wird er wohl für einen aristokratischen Auftraggeber bestimmt gewesen sein.

Aber welche Absicht mag der Auftraggeber mit der Herstellung des Kruges verfolgt haben, welche Botschaft beinhaltete das reich verzierte Gefäß für seinen Auftraggeber und den damaligen Betrachter? Gehen wir davon aus, dass die Jagdszenen auf dem Krug nicht bloße dekorative Funktion hatten, sondern einem nachdrücklichen Wunsch des Auftraggebers entsprachen. In spätantiker Zeit findet sich die Jagd häufig auf großflächigen Mosaiken, als Dekoration in Kirchen und Villen in den öffentlich-repräsentativen Räumen, aber auch in der Kleinkunst. Die ohne Sichtbarmachung des Raumes nebeneinandergesetzten, isolierten Jagddarstellungen verbindet keine narrative Aussage, sie sind Träger eines symbolischen Sinnes.<sup>703</sup>

Keine der Szenen auf dem Krug kann mit irgendeinem bestimmten mythologischen Thema in Verbindung gebracht werden, dessen bloße Auswahl bereits auf die Absichten, die Bildung oder Weltanschauung des Auftraggebers oder des Künstlers hinwies. Es gibt auf ihm keine Details, die eine konkrete politische oder historische Aussage in Verbindung irgendeines aktuellen Ereignisses enthielten. Die Aussage kann also nichts anderes sein als die symbolische Botschaft der Jagdszenen, die allerdings nur indirekt auf den Auftraggeber hinweist. Der Krug vermittelt die Jagd grundsätzlich in einer außerordentlich traditionellen Form, treu den hellenistischen Traditionen, und das wirft die Frage auf, was sich geändert hat, wenn die traditionelle Form erhalten blieb, und was wohl die Szenen für den Auftraggeber und den damaligen Betrachter bedeutet haben können?<sup>704</sup>

<sup>702</sup> Die aus Quellen bekannte *vasa aurea argentea* (LIVIUS 27,4,8–18; 30, 15, 11; 31, 11) diente als Geschenk für jene, die ihrer würdig waren und Dienste geleistet hatten. SCHÄFER 1989, 312, Anm. 61. Über den Brauch des Schenkens spätromischer Silbergefäße: CAMERON 1992, 178–185. Die spätromischen und frühbyzantinischen kaiserlichen Schenkungsbräuche übernahmen auch einige frühmittelalterlichen Vornehmen: HARDT 2003, 95–107; HARDT 2004, 196–199, 235–277.

<sup>703</sup> RAECK 1992, 48.

<sup>704</sup> MUTH 1998, 282–289.

## DIE ROLLE DER JAGD IN DER SPÄTANTIKEN GESELLSCHAFT

Die Beurteilung der Jagd ist bei den römerzeitlichen Autoren nicht einheitlich. Sallust zählte die Jagd noch zu den *servilia officia*,<sup>705</sup> aber etwas später erwähnt Horaz die Jagd schon als Vergnügen der Vornehmen,<sup>706</sup> und wahrscheinlich wurde sie auf orientalischen Einfluss hin in spätantiker Zeit zur beliebten Unterhaltung der Vornehmen.<sup>707</sup> Dieser Prozess begann unter Kaiser Hadrian, denn damals erschien die Jagd neben der Kleinkunst auch in den Repr sentationsk nsten und wurde nicht selten zum Vermittler der Staats- und Herrscherideologie, ein Bestandteil der öffentlichen Repräsentation. Die in den Triumphbogen des Konstantin eingefügten acht *tondi* Hadrians zeigen erstmals den Kaiser bei der privaten, alltäglichen Jagd, die Gelegenheit zur Vergegenwärtigung der höchsten kaiserlichen Virtus (*virtus Augusti*) bietet.<sup>708</sup> Später konnten sich auch andere Vornehme bei der Jagd darstellen lassen.

Dionysios Prusaensis sah in der Jagd die hohe Schule der Männlichkeit,<sup>709</sup> deshalb ist es kein Zufall, dass seit dem 3. Jahrhundert nach Zeugnis der Quellen die Jagd als Vorschule des Kampfes und des Krieges in den Milit rgarnisonen regelmäßig als Milit r bung durchgeführt wurde.<sup>710</sup> In der römischen Kaiserzeit wurde die Organisation der Amphitheaterk mpfe zum Privileg des Kaisers oder vornehmer Beamter,<sup>711</sup> veranstaltet bei Amtsantritt oder einem Jubiläum. Deshalb fand die Darstellung der Jagdszenen und Tierk mpfe als Hinweis auf den gesellschaftlichen Status der Vornehmen den Weg in die Künste.<sup>712</sup> Als dann aufgrund der Verbreitung des Christentums auf kaiserlichen Befehl die blutigen Gladiatorenspiele eingestellt wurden, veranstaltete man als Ersatz für das Publikum in der Arena Jagden und Zirkusspiele. Andererseits ist in spätantiker Zeit ein widersprüchliches Verhältnis zu blutigen Tierkampf-szenen zu erkennen, aber die Tierk mpfe fanden gegen alle Verbote statt.<sup>713</sup> Auf spätantiken Reliefs erscheinen der Kaiser oder hohe Beamte als Personen, die bei den profanen Spielen den Vorsitz führen, wofür es in der Kunst der römischen Kaiserzeit kein Beispiel gab.<sup>714</sup> In der frühbyzantinischen Zeit war die Organisation der Tierk mpfe Privileg und Recht des Kaisers und der Oberbeamten. Unter Justinian I. mussten bei Amtsantritt des neuen Konsuls am 3.–4. Januar Tierk mpfe veranstaltet werden.<sup>715</sup>

<sup>705</sup> SALLUSTIUS, Cat. 4.

<sup>706</sup> HORATIUS, C. 1, 1, 25.

<sup>707</sup> AYMARD 1951, 74 f.

<sup>708</sup> MARTINI-SHERNIG 2000, 129–155.

<sup>709</sup> DIONYSIOS PRUSAENSIS, Oratio LXX,2.

<sup>710</sup> HORATIUS Sat. II 2,10; AYMARD 1951, 91–96; CARANDINI 1982, 94–95.

<sup>711</sup> AYMARD 1951, 74.

<sup>712</sup> ZIMMER 1982.

<sup>713</sup> Konstantin verbot 325 die blutigen Kämpfe in der Zirkusarena, und dies erstreckte Honorius (395–423) sowie später Anastasius (491–518) auf das ganze Reich. Anastasius verbot die Szenen ebenso im ganzen Reich. LEHMANN 1990, 172–174.

<sup>714</sup> LIM 1999, 343–365.

<sup>715</sup> DEMANDT 1989, 398.



## DIE JAGD ALS ÄUSSERUNG DES ARISTOKRATISCHEN „WOHLLEBENS“

In spätantiker Zeit wurde die Jagd zu einer Art Unterhaltung der Aristokratie,<sup>716</sup> und die Jagddarstellungen kamen vor allem deshalb in Mode, weil man damit auf die Lebensform des Auftraggebers oder Eigentümers verwies. Die Szenen sollten belegen, dass der Auftraggeber eine so vermögende Person war, die sich die Zeit mit der Jagd vertreibt oder in der Lage ist, kostspielige *venationes* zu veranstalten. Diese gewandelte Deutung und Bedeutung der Jagd in der spätantiken Gesellschaft und Kunst wurde in jüngerer Vergangenheit in mehreren Arbeiten behandelt.<sup>717</sup> In Nordafrika wächst seit dem 3. Jahrhundert die Zahl der Jagdmosaiken, die aber nicht mythologische Jagden darstellen sollen, sondern die beliebte Unterhaltung der Aristokratie.<sup>718</sup> An diesen Mosaiken erscheint der Jäger nicht nur als *virtus*-Träger oder Athlet, sondern gleichzeitig auch als Domänenbesitzer. Ein anschauliches Beispiel für das Miteinander von traditionellen und neuen Elementen auf solchen aristokratischen Jagddarstellungen ist das Mosaik von Piazza Armerina auf Sizilien<sup>719</sup> (Abb. 83) und die grosse Seuso Platte. (Abb. 99) Wie sich die gesellschaftliche Bedeutung und Deutung der Jagd gewandelt hatte, zeigt z. B., dass nun nicht mehr Kleinwild, Geflügel und Hasen, sondern furchterregende Großraubtiere die Jagdbeute darstellen, deren Erlegung den Vornehmen rechtens zu Ruhm gereichte. Die Erlegung edler Wildtiere war das Privileg von Personen höherer gesellschaftlicher Stellung.



Abb. 100

Domäne des Herres Julius, Mosaik von Karthago, Bardo Museum, Tunis

<sup>716</sup> LEVI 1947, 236–244, 337–345, 358–359, 364–365; BALTY 1969, 35.

<sup>717</sup> RAECK 1992, 31; MUTH 1998, 282, 290; WARLAND 2000, 171–188.

<sup>718</sup> DUNBABIN 1978, 48–52.

<sup>719</sup> RAECK 1992, 31.

In spätantiker Zeit diente die Jagddarstellung auf Mosaiken und Elfenbeinschnitzereien vor allem als Ausdruck der hohen gesellschaftlichen Position des Auftraggebers, eine Statusrepräsentation des *dominus* als Jäger. (Abb. 100) Die Szenen auf dem Krug von Budakalász deuten nicht auf gesellschaftliche Differenzierung hin, die Kleidung der Jäger und die Angriffs- oder Verteidigungswaffen sind einheitlich. Die Darstellung der Jagd war also in spätrömischer Zeit ein Mittel der gesellschaftlichen Repräsentation der Aristokratie. Die durch den Sieg über das Wild zitierte *virtus* war das Symbol des sorglosen Lebens einer die heidnischen antiken Traditionen hochhaltenden engen privilegierten Gesellschaftsschicht. So wurde also die Jagd in den öffentlichen und Wohngebäuden, auf den Gegenständen des Alltags zum Symbol des aristokratischen „Wohllebens“. <sup>720</sup> Der mit Jagdszenen geschmückte Krug von Budakalász ist ein anspruchsvolles Kunstwerk und gerade deshalb für einen Auftraggeber gefertigt worden, der selbst Veranstalter oder Teilnehmer großer Jagden (oder teurer Zirkustierkämpfe) gewesen sein kann und dieses seine Fähigkeit, die auch ein Beweis seiner Vermögendheit und hohen gesellschaftlichen Position war, mit der Herstellung eines Jagdkruges verewigte.

## DIE JAGD ALS HINWEIS AUF DIE KLASSISCHE BILDUNG

In der Spätantike konnte die Jagddarstellung auch auf die antike Mythologie als Zeichen der Weitertradierung des klassischen Kultur- und Bildungsgut hinweisen. Vielfach rufen die seit dem 3. Jahrhundert in Privatgebäuden zunehmend häufiger vorkommenden Jagdmosaiken die klassische mythologische Jagdgeschichte in Erinnerung. <sup>721</sup> Da man aber aus den neutralen oder schematischen Darstellungen schon nicht immer auf ein mythologisches Ereignis schließen kann, hat der Schöpfer neben die Darsteller auch ihren Namen dazugeschrieben. Auf dem Megalopsychia-Mosaik in Antiochia steht neben dem einen Jäger der Name Aktaion, über dem anderen Narkissos. <sup>722</sup> Bei dem Krug von Budakalász besteht keine Möglichkeit für Identifizierung einer mythologischen Jagdgeschichte, höchstens kann der mit seinem Kolben auf den Bären einschlagende nackte Jäger als ein bildlicher Hinweis auf Herakles betrachtet werden. An den spätantiken Darstellungen erscheinen zeitgenössische Jagdbilder und Trachtelemente (z. B. Jäger mit Reflexbogen im Hose), die eine „Aktualisierung der Mythen“ im Sinn von Wulf Raeck verdeutlichen. <sup>723</sup> Die in luxuriösen Gebäuden zeichenhaft dargestellte mythologische Jagd zeigt zugleich auch, dass ein wichtiges Element der Identität der Aristokratie der Besitz klassischer Bildung war und sie dies in ihrer Umgebung auch den Erwartungen entsprechend zum Ausdruck brachte. In diesem Sinne können auch die traditionell hellenistische Jagdszenen auf dem Krug von Budakalász als Hinweise auf die klassischen Ideale und Bildung verstanden werden. <sup>724</sup>

<sup>720</sup> MAGUIRE 1999, 238–257; TÖRÖK 2005b, 111–136.

<sup>721</sup> RAECK 1992; SALOMONSON 1973, 3–90; TÖRÖK 2005a, 37–50.

<sup>722</sup> „Die Veränderungen innerhalb der spätantiken Mythenbilder sind erster Linie nur Resultat der gewandelten Interessen, Werte und Perspektiven der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit“. MUTH 1998, 289.

<sup>723</sup> RAECK 1992, 92–97.

<sup>724</sup> MUTH 2001, 114–116; TÖRÖK 2005b, 96–111.

## DIE JAGDDARSTELLUNG ALS GLÜCKBRINGENDES SYMBOL DES SIEGES

Viele Angaben und Umstände weisen aber darauf hin, dass sich die Jagddarstellung nicht in der praktischen Mitteilung der wichtigen gesellschaftlichen Botschaft erschöpft haben wird, sondern die Bedeutung der Tierkampfszenen in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit übertragenen Sinn erhielt. Die Darstellung der Jagdszenen konnte nicht völlig unabhängig von der Aussage der klassischen Vorbilder sein, die Erinnerung an sie war noch nicht gänzlich verblasst, das gebildete Publikum verstand und verlangte die traditionelle Jagdbilder. Die Jagdszenen sind in der antiken Kunst Symbole des Sieges, sie symbolisieren die Kräfte der Tugend und der Natur, den Sieg über das Böse bzw. den Tod.<sup>725</sup> Daneben eignete sich die Jagd zur Vergegenwärtigung männlicher Eigenschaften, mit der Jagd ließen sich die traditionellen Männertugenden (*andreia, virtus, virilitas*) verbinden und durch sie darstellen. Auf den symbolischen Sinn der Jagd verweist, dass Jagdszenen in frühbyzantinischer Zeit auch auf Amuletten und Phylakterien auftauchten.<sup>726</sup> Der Jäger ist also keine gewöhnliche Person, sondern ein Held, ein *heros*, dessen Bild eine Botschaft enthält. In spätantiker Zeit entsprach dagegen die Darstellung des Jägers mit der Vergegenwärtigung mythologischer Gestalten bereits den Zielen und dem Lebensgefühl der Personen in der gewandelten antiken Welt.

Welche aktualisierte, moderne Botschaft die Jagdszenen in spätantiker Zeit enthielten, darüber sind die Ansichten in der Forschung sehr geteilt. In der Mitte des 4. Jahrhunderts brachte der Rhetor Libanios in einem Brief sowohl die Beliebtheit der Jagd als auch ihre ethischen Bezüge zum Ausdruck.<sup>727</sup> Die Person des Jägers war geeignet, den siegreichen Herren oder den durch seine Tugenden, seine Geschicklichkeit, Kraft und Intelligenz siegenden Menschen zu zeigen,<sup>728</sup> und mit dem Blick des siegreichen Jägers konnte in den Amphitheatern jeder Zuschauer der *venationes* sein ganzes eigenes Leben betrachten.<sup>729</sup> Die Jagdszenen auf dem Krug von Budakalász und auf anderen zeitgleichen Werken, auf Silberschalen, Mosaiken und Textilien, sind also Symbol des Sieges.<sup>730</sup>

Im 5.–6. Jahrhundert konnte die Jagddarstellung noch auf die antike Mythologie hinweisen, die *virtus* vergegenwärtigen, aber zugleich eine aktualisierte moralische Botschaft übermitteln, die mit dem in spätantiker Zeit zunehmend populäreren Christentum in Verbindung gebracht werden kann. François Baratte meint, dass die einfache Jagddarstellung in spätantiker Zeit schon mehr als die Darstellung des bloßen Jagdabenteuers bedeutete und geeignet war, über die Aktion hinaus einen aktuellen geistigen Inhalt zu vermitteln.<sup>731</sup> Sie eignete sich zur Pflege des Kultes mythologischer Personen oder zur Vermittlung religiöser Empfindungen. Auf den antiochischen Yakto- und Megalopsychia-Mosaiken hatte der Künstler neben den Jägern den Namen mythologischer Personen verzeichnet (Narkissos, Adonis, Meleagros usw.) zum Zeichen dessen, dass die Jagddarstellungen einst Träger einer allegorischen Botschaft waren.<sup>732</sup>

Über die Möglichkeit einer christlichen Interpretation der Jagddarstellungen in spätantiker Zeit sind die Meinungen geteilt.<sup>733</sup> In vielen Fällen betrachtet man nicht einmal die Jagdszenen auf Mosaiken und Wandgemälden in Kirchen als Teil der christlichen Symbolik, sondern als

<sup>725</sup> NONNOS 13,19; AYMARD 1951, 363, 513; EFFENBERGER 1986, 49; TÖRÖK 1998, 98.

<sup>726</sup> ZALESSKAJA 1986, 135–140.

<sup>727</sup> LIBANIUS 217 F.

<sup>728</sup> „At this point it is necessary to consider the prophylactic significance of representations of combat between man and animal or between animals because it throws a new light on the probable meaning of some of the primitive Christian image-signs.“ Auf einem altchristlichen Gefäß in Tunesien kommen gemeinsam altchristliche und Tierkampfszenen vor. GRABAR 1969, 16–18, 52–54, Pl. 39; BARATTE 1985, 55.

<sup>729</sup> KATALOG FRANKFURT 1983, 639.

<sup>730</sup> KATALOG NEW YORK 1979, Nr. 80.

<sup>731</sup> BARATTE 1985, 35–76; BALTY 1990, 30.

<sup>732</sup> BARATTE 1985, 52.

<sup>733</sup> Über den Einfluß des Übertrittes eines Teils der Aristokratie zum Christentum auf die Jagddarstellungen: WARLAND 2000, 176–177.



Ausdruck der gesellschaftlichen Repräsentation des Gründers oder Bauherren der Kirche.<sup>734</sup> Auf spätantiken Kirchenmosaiken dominieren vor allem die *venationes*-Darstellungen und nicht die Zirkusszenen. Der beste Beweis dafür, dass die Botschaft christlicher Darstellungen für den an die Symbolik der Jagdszenen gewöhnten spätantiken Beschauer doch nicht völlig fremd war, ist das gemeinsame Vorkommen christlicher Darstellungen und Jagdszenen auf der einzigen erhaltenen Mosaikkuppel eines Mausoleums des 4. Jahrhunderts in der christlichen Welt im spanischen Centcelles.<sup>735</sup> Ähnliche *venationes*-Szenen zieren viele Kirchen<sup>736</sup> und Sarkophage<sup>737</sup> des 5.–6. Jahrhunderts in Mediterraneum.

Die Jagd, der Kampf zwischen Mensch und Tier, bekam erst später, in frühbyzantinischer Zeit auch einen allegorischen Sinn und wurde in manchen Fällen zum Symbol der Macht und des Staates.<sup>738</sup> In diesem Sinn wurden die Jagdszenen zum Propagandamittel, wie es auch in ihrer Darstellungsweise im klassisierenden Stil zum Ausdruck kam.<sup>739</sup> Jagdszenen allegorischen Sinnes mit üblicherweise wiedererwecktem mythologischen Bezug finden sich auf Silberschalen vor dem 6. Jahrhundert nicht. Auf ihnen erscheint die Jagdszene als auf der ganzen Fläche zentral komponiertes *emblema* wie auf den propagandistischen Jagdschalen der sich selbst verherrlichenden sasanidischen Könige.

In spätantiker Zeit konnten die Jagd- oder Tierkampfszenen auch mehrere ideologische und gesellschaftliche Inhalte zum Ausdruck bringen. Die repräsentativen Szenen wiesen im 4.–5. Jahrhundert auf die Lebensform der Aristokratie hin, indem sie auf die Traditionen der antiken Mythologie zurückgriffen, seit dem 5.–6. Jahrhundert konnten sie auch eine christliche Botschaft als Dekoration altchristlicher Kirchen enthalten, und seit dem 6.–7. Jahrhundert konnten jene auf reichverzierten Silberschalen aus den kaiserlichen Werkstätten Allegorien der staatlichen Macht sein.<sup>740</sup> (z. B. die in Konstantinopel um 630 gefertigten David Platten)

Der Krug von Budakalász entstand zu einer Zeit, als die Erinnerung an die klassische Kultur noch nicht verblasst war und sich in gewissen gebildeten Kreisen der Vornehmen das Bedürfnis nach Wiederbelebung der hellenistischen Traditionen zeigte. Die Darstellung der Jagd auf dem Krug diente aber in erster Linie nicht mehr der Vergegenwärtigung sorgenfreier Momente des privilegierten Lebens großer Herren wie auf den Silbergefäßen und Mosaiken der spätrömischen Zeit, weil die voneinander getrennten, isolierten *venationes* eine abstrakte Botschaft übermittelten. Die Person des Jägers war geeignet, den siegreichen Herrn, den siegenden Menschen zu vergegenwärtigen, und in diesem Sinne vermittelte die Jagddarstellung eine positive Botschaft, sie wurde zum glückbringenden und apotropäischen Symbol.<sup>741</sup> Die Jagd wurde aber nicht nur in der Umgebung der Vornehmen, sondern auch der breiteren Gesellschaftsschichten auf ihren persönlichen Gegenständen zu einem beliebten Thema. Aus dem Beispiel des erfolgreichen Jägers konnte jeder Betrachter Kraft schöpfen. Deswegen wurde die Jagd als glückbringendes Symbol in der spätantiken Welt zu einem allgemein verbreiteten, beliebten apotropäischen Zierelement von öffentlichen und privaten Gebäuden und alltäglichen Schmuck- und Trachtgegenständen.

<sup>734</sup> „Alle genannten Figurenprogramme sind letztlich Statussymbole der Hausherrn. Hierin liegt der Hauptgrund dafür, dass sie, ohne weiteren Anstoß zu erregen, zur Dekoration der christlichen Kulträume übernommen werden konnten und dabei sogar als Stifterdarstellungen erscheinen. Aus diesem Grunde wird der Ansatz, sie in Kirchen allegorisch zu interpretieren, den Darstellungen nicht gerecht.“ BAUMANN 1997, 254–259.

<sup>735</sup> Den unteren Teil der Mosaikkuppel im Mausoleum von Centcelles zieren Jagdszenen: Hirsch- und Wildschweinjagd. SCHLUNK 1988, 18–47, 146–157.

<sup>736</sup> BARASCH 1974, 223–224.

<sup>737</sup> MICHELIDES 2001, 180, Fig. 1.

<sup>738</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 84; VERMUELE 1971, 396–406.

<sup>739</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 83–84, Nr. 72.

<sup>740</sup> KATALOG NEW YORK 1979, 83, Nr. 72; 475–483, Nr. 428–429.

<sup>741</sup> MAGUIRE–MAGUIRE 2007, 58–67.



# FRÜHBYZANTINISCHE BUNTMETALLGEFÄßE IM AWARENZEITLICHEN KARPATENBECKEN

Buntmetallgefäße mediterraner bzw. byzantinischer Herkunft wurden im awarenzeitlichen Karpatenbecken nicht überall in gleicher Weise wertgeschätzt, sondern nur von der Bevölkerung im Gebiet der ehemaligen Provinz Pannonien ähnlich wie von den merowingerzeitlichen westeuropäischen Völkern besonders begehrt. Das jedenfalls deutet sich nach Sichtung der aus den Gräbern stammenden Buntmetallgefäße an. Bereits früher war schon Marlia Mundell Mango darauf aufmerksam geworden, dass sich die gegossenen frühbyzantinischen Buntmetallgefäße im 6.–7. Jahrhundert vor allem im merowingerzeitlichen Westeuropa und in Italien finden, in den Bestattungen der Alamannen, Franken, Angelsachsen und italischen Langobarden.<sup>742</sup> In Westeuropa finden sich keine ähnlichen Kannen und Schalen in den meistens von den Romanen bevölkerten Gebieten oder dort, wo die Bestattungsbräuche in erster Linie von den Traditionen der christlichen Lokalbevölkerung (z. B. *Gallia*) bestimmt wurden.<sup>743</sup> In den Bestattungen der steppennomadischen Völker Osteuropas und – vermutlich auch aus kulturellen Gründen – bei den Völkern in den an das Schwarzmeergebiet angrenzenden Gebieten erschienen die Buntmetallgefäße nicht.<sup>744</sup> Diese sonderbare europäische Erscheinung kann innerhalb des Karpatenbeckens interpretiert und modelliert werden. Vor allem sind in der Verbreitungskarte von Marlia Mundell Mango mehrere neue Fundorte im Karpatenbecken zu ergänzen (Budakalász, Kölked B, Várpalota, Zamárdi).<sup>745</sup> (Abb. 108, 111)

## Abb. 101

Silberschale aus dem Mildenhall-Schatzfund, 4. Jh., British Museum, London. Reg. Number 1946,1007.1;  
Photo © Trustees of the British Museum, London

<sup>742</sup> MUNDELL MANGO 2009, 230–236.

<sup>743</sup> BIERBRAUER 2012, 39–50.

<sup>744</sup> Freundliche briefliche Mitteilung am 12. Oktober 2012 von Alexii Komar (Kiew).

<sup>745</sup> VIDA 2016, 73–98.



## BUNTMETALLGEFÄßE

### KRUG VON KÖLKED

Im Gräberfeld B von Kölked-Feketekapu wurde in Grab 173 ein unverzierter Metallkrug zusammen mit reichen Beigaben der Bestattung einer vornehmen Frau gefunden.<sup>746</sup> Zu dem Fundkomplex gehörten je eine silbervergoldete und bronzene Schleiernadel, eine mit Flechtmuster (im II. germanischen Tierstil) verzierte silbervergoldete Schnalle, silberne Gürtelhängerbeschläge, eine tauschierte eiserne Hauptriemenzunge mit Edelsteineinlage, ein Dolch mit Goldgriff und Glasperlen. (Abb. 102) Bei einer eingehenden technologischen und Materialuntersuchung stellte sich jedoch heraus, dass der Krug aus Messing hergestellt worden war. Der Kölkeder Krug mit über den Rand hinausragendem Henkel gehört zur Gruppe der mediterranen enghalsigen und starkschultrigen Buntmetallkrüge. (Abb. 103) Gute Analogien dieser Form mit auskragendem Rand wurden in Norditalien<sup>747</sup> gefunden, und in den Proportionen ähnliche Formen kommen auch unter den Blechkrügen aus der spätantiken Werkstatt in der Crypta Balbi in Rom vor.<sup>748</sup>

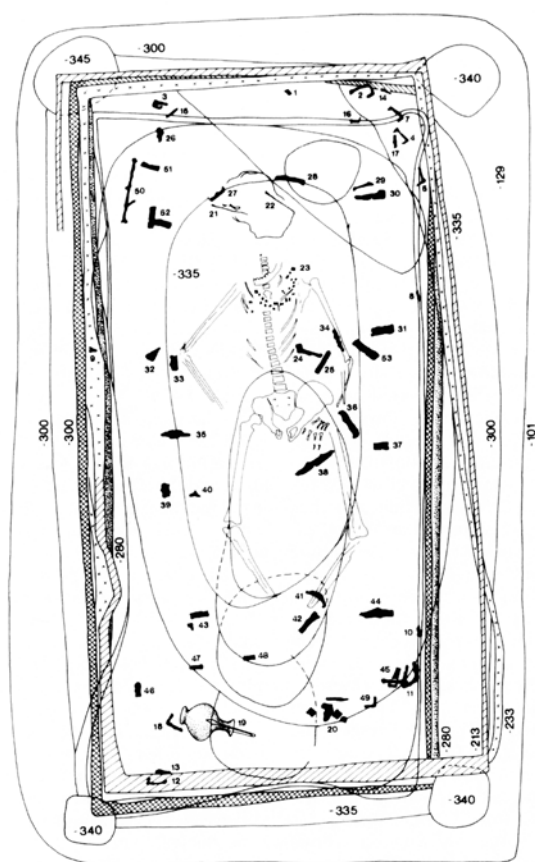


Abb. 102

Zeichnung des Grabes 173 im Gräberfeld Kölked-Feketekapu B und die Funde: 1a–b. Schleiernadel; 2. Halsring mit Glasperlen; 3. Silbervergoldete Schnalle; 4. Eisenriemenzunge mit Silbertauschierung und Glaseinlage; 5. Messer mit Goldblechgriff und Hülse, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest

<sup>746</sup> Die Maße des Grabes: 320 × 205 × 335 cm; Kiss 2001, 260–261; GARAM 2001, 383, Taf. 132,2; VIDA 2016, 75–76, Fig. 69–71.

<sup>747</sup> CARRETTA 1982, Tav. 89.

<sup>748</sup> KATALOG ROM 2001, 422–423, II.4.1020, II.4.1021. Ähnlich sind die Proportionen eines gegossenen Kruges: KATALOG ROM 2001, 420, II.4.1000.

Der Kölkeder Krug lag in einer reichen Frauenbestattung, was bereits die überdurchschnittliche Grabgröße, das im Grab errichtete Totenhaus und der mit zahllosen Eisenklammern verstärkte große Sarg beweisen. Die silbervergoldeten Tracht- und Schmuckgegenstände demonstrieren ihre herausgehobene gesellschaftliche Stellung. Die paarigen Ziernadeln verweisen auf eine mediterrane Schleiertracht, die silbernen Gürtelbeschläge und die Riemenzunge auf Prunkgürtelgehänge merowingischen Typs und deuten an, dass die Bestattete zu den in Ostpannonien lebenden Einwohnern merowingisch-germanischer Kultur gehörte. Der Reichtum und Wohlstand, der sich im Fundmaterial des Grabes zeigt, zeugt von hervorgehobener, stabiler gesellschaftlicher Stellung und guten Fernbeziehungen. Das zeigen auch weitere Fundmaterialien anderer Vornehmer aus den Gräbern 85 und 119 in Kölked B. Diese merowingerzeitliche Bevölkerung germanischer Kultur besaß weitgefächerte internationale Beziehungen, was auch sonstige Funde belegen.<sup>749</sup> Das Eintreffen des Kruges im Karpatenbecken muss deshalb nicht unbedingt mit den von den Awaren geführten Balkankriegszügen verbunden werden, er könnte auch durch persönliche oder Handelskontakte ins Karpatenbecken gelangt sein.



**Abb. 103**

Messingkrug, Kölked-Feketekapu B, Grab 173; 6.–7. Jh.,

Magyar Nemzeti Múzeum / Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, Photo: András Dabasi

<sup>749</sup> VIDA 2008, 38–49.

## BLECHKRUG VON TISZAGYENDA

Bisher sind nur Vorberichte über die in Tiszagyenda freigelegte Bestattung eines vornehmen Kriegers erschienen, in der ein mediterraner Krug mit profiliertem Körper aus Blech lag. (Abb. 104) In der Bestattung wurden Spatha, Schild, Waffengürtel sowie ein die Bestattung datierender Solidus des Kaisers Maurikios Tiberios (582–602 = *terminus post quem*) gefunden.<sup>750</sup> In einem gesonderten Grab kam auch das mit seinem Prunkgeschirr begrabene Pferd des Kriegers ans Tageslicht.

Nach dem gegenwärtigen Forschungsstand wurde diese langlebige Form zylindrischer, profilierter Krüge nach einheitlichen Prinzipien von einem Netz kleinerer, ostmediterraner Werkstätten hergestellt.<sup>751</sup> Der Blechkrug gehört aufgrund seiner Form zum Pitarakis-Typ I.<sup>752</sup> Andererseits ist sein Mund als Ausguss ausgebildet, wie dies zahlreiche Beispiele zeigen (Sardes, Konstantinapel, Dor A<sup>753</sup>). Die ähnlichen aus Buntmetallblech zusammengesetzten



**Abb. 104**

Messingkrug, Tiszagyenda; 6.–7. Jh.,  
Magyar Nemzeti Múzeum / Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, Photo: András Dabasi

<sup>750</sup> KOCSIS 2010, 17–19; VIDA 2016, 73–74.

<sup>751</sup> PITRAKIS 2005, 11–27; Stara Zagora: ILIEVA–CHOLAKOV 2005, 55 Nr. 7–8, Fig. 7–8; ČOLAKOV–ILIEVA 2005, 53–85; Durostorum: ANGELOVA–BUCHVAROV 2007, 82 Fig. 12; ATANASOV 2006, 335–358.

<sup>752</sup> PITRAKIS 2005, Fig. 2.

<sup>753</sup> PITRAKIS 2005, 13, Fig. 2. Type II; 16, Fig. 5; Krug mit Ausgusstülle von Beycesultan: WRIGHT 2000, 166, Fig. 12a, 3; KINGSLEY–RAVEH 1996, 1996, Pl. 60.



zylindrischen Kannen waren laut Brigitte Pitarakis im 6.–8. Jahrhundert im östlichen Mittelmeerraum in Gebrauch.<sup>754</sup> Es wurde früher behauptet, dass dieser Typ kein Gegenstand des Fernhandels war, weil man keine solchen Krüge im rheinländischen und britannischen Verbreitungsgebiet gegossener Buntmetallgefäße gefunden hat.<sup>755</sup> Kürzlich kam jedoch aus dem angelsächsischen Königsgrab von Prittlewell ein ähnlicher ostmediterrane Blechkrug zum Vorschein, der beweist, dass sie auch nach Westeuropa gelangten.<sup>756</sup> Der mit für die merowingischen Krieger typischer Spatha und Prunkwaffengürtel bestattete Reiterkrieger von Tiszagyenda wurde nach Ausweis der Münze von Maurikios Tiberios zur Zeit der Awarenherrschaft begraben. Das Grab fügt sich in die Reihe jener Bestattungen germanischen Charakters im Gebiet der mittleren Theiß ein, die mit der in der Awarenzeit weiterlebenden lokal-germanischen Restbevölkerung (Gepiden?) in Zusammenhang gebracht werden können.<sup>757</sup> Der Krug von Tiszagyenda ist ein einzigartiges Exemplar im Karpatenbecken, es ist unwahrscheinlich, dass er ein früheres gepidenzeitliches Erbe war, sondern eher eine frühawarenzeitliche Handelsware oder Teil der Kriegsbeute aus Balkankriegszügen. Byzantinische Quellen erwähnten sogar mehrfach die an Kriegszügen der Awaren gegen Byzanz teilnehmenden Gepiden.<sup>758</sup> Vermutlich hat auch der Vornehme von Tiszagyenda an solchen Kriegszügen teilgenommen und kam dabei in den Besitz von Buntmetallkrug und Münze, die ihm dann später ins Grab gelegt wurden.

## EIMER VON VÁRPALOTA UND SELENČA/BÁCSÚJFALU

Im awarischen Gräberfeld von Várpalota-Gimnázium wurden im von Arbeitern zerwühlten Grab 204 ein Buntmetalleimer mit Henkel (*situla*), eine bronzene Taschenschnalle byzantinischen Typs und eine nicht oxydierte viereckige Eisenstange gefunden.<sup>759</sup> (Abb. 105) In der Bestattung hatte dem Auffinder zufolge ein Mann geruht. Die Form des weitmundigen, bauchigen Henkeleimers (*situla*) wurde einst vermutlich aus einem 0,3 mm dicken gegossenen Blech auf der Pressbank<sup>760</sup> geschaffen und dann unten von innen mit dem Hammer bauchig getrieben. Davon zeugen die außen geglättete Fläche, in der nur die für Gussoberflächen typischen Unebenheiten (Gusshaut) zu erkennen sind, sowie die auf der Innenfläche bemerkbaren Hammerspuren. Der massive Henkel mit rundem Durchmesser des Eimers ist ein Gussstück. An seinem waagrecht auskragenden kurzen Rand erheben sich an beiden Seiten die dreieckigen durchbohrten Laschen zur Aufnahme des Henkels. Im oberen Drittel des Körpers läuft eine gedrehte Doppellinienverzierung um.

Die Sohle wurde durch Eindrücken und Zinnlötung verstärkt. Auf der Innenfläche des Gefäßbodens wurde mittels runder Ausbuchtung eine schmale Lasche geschaffen und im erhitzten Zustand die kegelstumpfförmige Sohle hineingehämmert, die auch mit Lötung verstärkt wurde. Im Bereich der Sohle ist Doppelblech zu vermuten (Gefäßunterrand + konischer Sohlenoberteil), was zwar die Röntgenaufnahme nicht eindeutig zeigte, worauf man jedoch

<sup>754</sup> PITARAKIS 2005, 11.

<sup>755</sup> WERNER 1961.

<sup>756</sup> BLACKMORE 2008, 332, Abb. 11. Allerdings sind nicht alle Blechkrüge ostmediterrane Erzeugnisse, sondern es gibt auch italische Blechkrüge. SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 251.

<sup>757</sup> KISS 1992, 35–134; KISS 1996; KISS 2001; VIDA 2008, 38–49.

<sup>758</sup> KISS 1992, 37–38.

<sup>759</sup> Die Bestattung hatte eine Maschine gestört, nur der Schädel und ein Beinknochen lagen *in situ*. GARAM 2001, 173–174; Taf. 131,1, XL,1. VIDA 2016, 78–79, Fig. 76–77.

<sup>760</sup> Maßangaben zum Eimer: H: 13,5 cm, Dm: 21,0 cm; GARAM 1982, 86.

aus den unterschiedlichen Hammerschlagspuren und dem beim Schlag verschiedenen Ton sowie der geringen Abweichung der Materialzusammensetzung von Sohle und Gefäßkörper folgern kann.<sup>761</sup> Im Inneren des Eimers ist die unten bei der Herstellung der Ausbuchtung entstandene 0,5 cm tiefe Furche gut zu erkennen. Die Oberfläche der Sohle ist außen und innen mit Hammerschlagspuren bedeckt. Am Gefäßäußeren haben die Auffinder Spuren von Rauchvergoldung beobachtet, die aber auf der restaurierten Oberfläche heute nicht mehr zu sehen sind.

Várpalota Grab 204 <sup>762</sup> (%)	Fe	Cu	Zn	As	Pb	Ag	Sn	Ni
Eimer	0.03	87.15	12.47	–	–	–	–	0.09
Henkel	0.14	74.168	22.26	–	0.92	–	–	–

*Die Materialzusammensetzung aufgrund der XRF-Untersuchung*

Nicht-bauchige Henkeleimer wurden in der römischen Kaiserzeit hergestellt, und häufig kommen sie auch in spätantik-frühbyzantinischer Zeit vor.<sup>763</sup> Die Seite der römerzeitlichen Eimer ist gerade, ihr Boden regelrecht halbkugelig.<sup>764</sup> Die Exemplare des 5.–6. Jahrhunderts durchliefen eine kleine Formveränderung, weil der Gefäßkörper unten bauchiger wurde und sie statt des flachen Sohlenringes auf einen höheren trichterförmigen Fuß gestellt wurden. Aus der Ladung des nahe dem sizilianischen Plemmyrion gesunkenen Schiffes stammt ein ähnlicher Henkeleimer und ein an die Wende des 5.–6. Jahrhunderts zu datierender Blechkrug.<sup>765</sup> Die nächsten zeitgleichen Formparallelen des Henkeleimers von Várpalota fanden sich im Gefäßfund der Kirche von *Durostorum* in Bulgarien aus dem 6. Jahrhundert.<sup>766</sup> Die Analogie aus dem 7. Jahrhundert dieses Eimertyps wurde im langobardischen Gräberfeld von Nocera Umbra Grab 32 freigelegt.<sup>767</sup> Aus dem Schatz vom albanischen Vrap ist auch die Silbervariante dieser Form bekannt, dieses gittermusterverziente Gefäß datiert ein byzantinischer Kontrollstempel in die Herrschaftszeit der Kaiser Anastasius oder Justinian.<sup>768</sup>

Im spätantik-frühbyzantinischem Milieu dienten die Eimer ursprünglich als Weihwasserbehälter, wie bereits Joachim Werner auch vom Silbereimer von Vrap annahm.<sup>769</sup> Auch die Inschrift auf dem Henkel der Situla von *Durostorum* belegt, dass sie zu den für den Kirchendienst bestimmten Gefäßen gehörte: +Θ(ΕΟΘΕΚΟ)C ΒΟΗΘΗ CON ΤΟ ΔΟΔΩΙ ΚΑΝΔΙΔΙΑΝΩ (Heilige Jungfrau, hilf deinem Diener Candidianus).<sup>770</sup> Auch die Inschrift auf einer im 4. Jahrhundert gefertigten, aber erst in mittelbyzantinischer Zeit mit der Inschrift versehenen Buntmetallsitula bestätigt die Benutzung der Eimer als Weihwasserbehälter.<sup>771</sup>

Mit der Funktion dieses kleinen Eimers in der kirchlichen Liturgie mag es zusammenhängen, dass die Situla kein Fernhandelsgut war und dementsprechend auch nicht zum üblichen Bestand des am Ende des 6. Jahrhunderts und im 7. Jahrhundert aus dem Mediterraneum

<sup>761</sup> Bei der Untersuchung hatten die Gefäßwand und der Boden innen dieselbe Zusammensetzung, und davon mit 2 % Abweichung die Seite und Oberseite der Sohle. Die Röntgenaufnahme und die Kontrolle der Materialuntersuchung verdanke ich Balázs Szőke, Budapest.

<sup>762</sup> Die XRF-Messungen vom 15. 10. 2010 verdanke ich Zoltán May (Material- und Umweltchemisches Institut des Chemischen Forschungszentrums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest).

<sup>763</sup> KATALOG MÜNCHEN 1998, 49–50, Nr. 41; Éva Garam hielt früher auch den Kessel von Várpalota für römischer Herkunft. GARAM 1982, 86.

<sup>764</sup> ROSS 1962, 45–46, Nr. 50; KATALOG PARIS–LYON 1989, 175, Nr. 122; KATALOG MÜNCHEN 1998, 49–50, Nr. 41.

<sup>765</sup> FALLICO 1967, 94, Fig. 10, Fig. 16.

<sup>766</sup> In dem Schatzfund kamen Krüge, Schalen, Eimer, Bronze- und Kupfergefäße, Räuchergefäß und zwei mit Greifen verzierte liturgische Lampen zum Vorschein. ATANASOV 2006, 350, Tabl. IX, 2006, 335–358; ein Bild des Schatzes im Überblick veröffentlichen: ANGELOVA–BUCHAROV 2007, 82, Fig. 16.

<sup>767</sup> CARRETTA 1982, 25–26, Tav. 13,4; RUPP 2005, Taf. 52,12.

<sup>768</sup> CRUIKSHANK DODD 1961, 246–247, Nr. 88; WERNER 1984, 14 Taf. X; BÁLINT 2010, 274–300.

<sup>769</sup> WERNER 1984, 14 Taf. X.

<sup>770</sup> VELKOV 1995, 1251–1254; ATANASOV 2006, 350, 358, Tabl. IX.

<sup>771</sup> KATALOG MÜNCHEN 1998, 49–50, Nr. 41.

**Abb. 105**

Frühbyzantinischer Eimer (situla), Várpalota-Gimnázium, Grab 204.  
 Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém. Photo: Fanni Dénes

nach Norden gelangten gegossenen sog. „koptischen Bronzegefäßen“ gehörte und nur in einem einzigen bekannten Fall in ein Grab europäischer barbarischer Vornehmer gelangte (Nocera Umbra).<sup>772</sup> Andererseits weisen im Falle des Eimers im Schiffsfund von Plemmyrion auch andere Fundstücke nicht unbedingt auf eine Kirchenfunktion hin (Waage, Kerzenhalter), was zugleich auch beweist, dass auch der säkulare Gebrauch der Gefäßform möglich war. Da der Eimer im Fundkomplex von Plemmyrion zusammen mit einem Blechkrug gefunden wurde, könnten sie vermutlich Teile einer Handwaschgarnitur sein, doch sind selbstverständlich auch andere Erklärungen vorstellbar.<sup>773</sup>

Im frühawarenzeitlichen Karpatenbecken sind auch am Fundort Selenča/Bácsújfalu der Henkel und zusammengedrückte Stücke eines Metallgefäßes gefunden worden.<sup>774</sup> Die Fragmente des Gefäßes ähneln nicht denen großer Blechkessel, sondern einem kleineren Gefäß, das Éva Garam früher für einen Eimer römischer Herkunft hielt.<sup>775</sup> Ich habe die Fragmente nur aufgrund von Photos studiert, die Form ist nicht zu rekonstruieren, doch erinnern die Größe und Form des Henkels am ehesten an ein Gefäß wie die Situla von Várpalota.<sup>776</sup>

Die frühbyzantinischen Eimer von Várpalota und Selenča/Bácsújfalu können auf mehreren Wegen ins Karpatenbecken gelangt sein. Am nächstliegenden erscheint, dass sie anlässlich der Balkankriegszüge bei irgendeinem Kirchenraub entwendet und für eigene Zwecke genutzt wurden. Beispielsweise wurde im Eimer von Selenča/Bácsújfalu dem alttürkischen Gebrauch

<sup>772</sup> WERNER 1938; zuletzt WERZ 2005, Synoptische Tafel 1–13.

<sup>773</sup> FALLICO 1967, 94, Fig. 10, Fig. 16.

<sup>774</sup> Dezső Csallány hielt das Gefäß entweder für einen Kessel oder einen Helm: CSALLÁNY 1953, 138, T. XXXI, 12; XXXIV, 3.

<sup>775</sup> GARAM 1982, 86.

<sup>776</sup> Beispielsweise GAITZSCH 2005, Taf. 73, 9.



gemäß das Totenopfer verborgen.<sup>777</sup> Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass die Eimer durch die von den Awaren umgesiedelte provinzialbyzantinische Bevölkerung ins Karpatenbecken mitgebracht wurden.<sup>778</sup> In der neuen Umgebung änderte sich die ursprüngliche Funktion des Eimers, er wurde säkularisiert und konnte dann zum Behältnis des Opferfundes von Selenča/Bácsújfalu werden oder in die Bestattung eines erwachsenen Mannes in Várpalota gelangen.

Den Buntmetalleimer konnte man im Barbarenmilieu bei den Mahlzeiten als Speisebehältnis oder zur Reinigung benutzt haben. Die aus dem Mediterranum stammende, in der Kirche benutzte Buntmetallsitula wurde als fremde Form aus wertvollem Material in der neuen awarischen Gesellschaft zum Statussymbol.<sup>779</sup> Es ist unklar, ob die Bestattenden sich der ursprünglichen Funktion des Eimers bewusst sein konnten, doch werden sie ihm großen Wert zugesprochen haben, weil ihr eigenes Handwerk im Karpatenbecken zur Herstellung ähnlich qualitativer Gegenstände unfähig war und das Gefäß auch in seinem Rohmaterialwert nicht zu verachten war. Unter Berücksichtigung all dessen konnte die byzantinische Buntmetallsitula in frühawarenzeitlichem Milieu zur Grabbeigabe werden, die die mediterrane Lebensweise spiegelte.<sup>780</sup> Die im bei der Freilegung gestörten und antik stark beraubten Grab gefundenen Beigaben helfen nicht bei der Bestimmung der gesellschaftlichen Position, des Berufes und der kulturellen Zugehörigkeit des Bestatteten, denn zum Fundkomplex gehörte nur eine einfache zoomorphe Taschenschnalle frühbyzantinischer Herkunft.

## BECKEN MIT HENKELN VON ZAMÁRDI

In Grab 244 des awarenzeitlichen Gräberfeldes von Zamárdi wurde ein Buntmetallbecken mit durchbrochen gearbeitetem Fuß gefunden.<sup>781</sup> (Abb. 106) Es lag in der beraubten Bestattung einer erwachsenen Person,<sup>782</sup> in ihm wurden kleine Körner gefunden. Im Grab lagen eine Eisenschnalle, ein Eisenmesserfragment und bronzene Befestigungsglieder eines vierteiligen Gürtels. Das Becken hat die Form eines Drittelkugelsegmentes. Unter dem verdickten Rand waren einander gegenüber Ringpaare zur Aufnahme der Griffe angelötet, in denen auf beiden Seiten ein omegaförmiger Griff sitzt. An der Seite des mit dem Gefäßkörper zusammen gegossenen dicken Fußringes erwecken eine Wellenlinie (Ranke?) und gegenüber den Bogen sitzende kleine Glieder (Knospe-Blatt?) den Eindruck von Pflanzenornamentik. Das durchbrochene Muster wurde in der Gussform gestaltet und nach dem Guss die sichtbare Seite ziselliert. Die Außen- und Innenfläche wurden nachträglich auf der Drehbank bearbeitet, geglättet, was die konzentrischen schmalen Riefen, Bearbeitungsspuren und auch der Einspannpunkt beweisen. Doch wurden nur die beim Gebrauch des Gefäßes sichtbaren Flächen bearbeitet, Boden und Fußringinneres blieben rau. Das zierlich ausgeführte gleichschenklige byzantinische Kreuz am Gefäßboden war schon in das WachsmodeLL graviert, also mit dem Becken zusammen gegossen worden.

<sup>777</sup> Drei Trensens, zwei Seitenstabtrensens, zwei Steigbügel, Pferdegeschirrbeschläge.

<sup>778</sup> Über die Möglichkeit der Umsiedlung zuletzt: VIDA 2009a, 233–260.

<sup>779</sup> In der Awarzeit können die mediterranen Buntmetallgefäße auch als Rohmaterial in Frage kommen. Die Herstellung ähnlicher Gefäße war im Awarenkaganat unvorstellbar, da der Kupferbergbau und das handwerkliche Wissen fehlten. Zwar hat Joachim Werner den Abbau slowakischen Kupfererzes angenommen, doch gibt es dafür keine archäologischen Beweise: WERNER 1984, 45.

<sup>780</sup> ERDÉLYI–NÉMETH 1969, 189.

<sup>781</sup> Maßangaben der Schale: H: 9,5 cm, Dm: 26,3 cm, Fuß-Dm: 16,5 cm; BÁRDOS 1992, 340; GARAM 2001, 174, 432, Taf. XL,2; BÁRDOS–GARAM 2009, 43, 230, Taf. 30. Grabangaben: L: 220 cm, B: 64 cm, T: 40 cm, Orientierung: SW–NO.

<sup>782</sup> Die Geschlechtsbestimmung ist widersprüchlich, weil GARAM 2001, 174 sie als Bestattung eines Mannes und BÁRDOS–GARAM 2009, 43 als die einer Frau beschreibt.

Zamárdi Grab 244 <sup>783</sup>	(%)	Fe	Cu	Zn	As	Pb	Ag	Sn	Sb
Schale		0.32	81.6	5.00	–	1.06	0.12	11.9	–
Schalenboden		0.32	80.6	4.26	–	0.69	0.10	14.0	–
Henkelring		0.21	79.7	6.20	–	1.00	0.12	12.7	–

*Materialuntersuchung des Beckens aus Zamárdi*

Das Becken mit Omegagriffen und durchbrochenem flachen Fuß gehört zu dem am häufigsten vorkommenden Typ der gegossenen frühbyzantinischen Gefäße (Werner Typ B1; Palol Tipo 3a; Werz Beckenform 2 Typ B1). Ähnliche gegossene Buntmetallbecken finden sich seit dem Ende des 6. und im 7. Jahrhundert in den Bestattungen vornehmer Franken, Alamannen, Baiern, Angelsachsen und Langobarden (Civezzano, Hüfingen, Wonsheim).<sup>784</sup> Im mitteleuropäischen Raum ist das Becken von Zamárdi das östlichste Vorkommen dieses Typs.<sup>785</sup>

Heute hat die Forschung bereits die früher einseitig verlautete Hypothese ägyptisch-koptischer Werkstätten bezüglich der gegossenen Buntmetallgefäße aufgegeben, weil sie zuerst die Möglichkeit der ostmediterranen, vor allem kleinasiatischen,<sup>786</sup> und dann die der westmediterranen (italischen) Herstellung erkannte.<sup>787</sup> Bei dem gegossenen Buntmetallbecken von Zamárdi kommen sowohl die ost- als auch die westmediterranen Werkstätten für die Herstellung in Frage, denn aus beiden Gebieten sind Fundstücke ins frühawarenzeitliche Karpatenbecken gekommen.<sup>788</sup> Bei der Entscheidung der Herkunftsfrage kann die Untersuchung der Materialzusammensetzung der gegossenen Buntmetallgefäße eine Rolle spielen.<sup>789</sup>

So ist z. B. in den zu den Angelsachsen gelangten Buntmetallgefäßen die Menge von Kupfer und Zink kleiner und wesentlich höher die von Blei und Zinn,<sup>790</sup> was auf unterschiedliche Werkstatttraditionen zurückzuführen ist.<sup>791</sup> Die Materialzusammensetzung des Beckens von Zamárdi weist neben dem mittelhohen Zinkgehalt wenig Blei und überraschend viel Zinn auf. Die ägyptischen und kleinasiatischen Erzeugnisse zeichnen sich allgemein durch ihren doppelt so hohen Zinkgehalt aus.<sup>792</sup> Aufgrund all dessen weist die Materialzusammensetzung des Gefäßes von Zamárdi nicht auf ein in ägyptischen, nahöstlichen oder kleinasiatischen, sondern eher westmediterranen (italischen) Werkstätten gefertigtes Erzeugnis hin.

Dem Griffbecken von Zamárdi ähnliche, auf dem Boden mit einem gleichschenkligen byzantinischen Kreuz versehene Schalen sind in großer Zahl aus Gräbern europäischer Vornehmer bekannt (Aschheim, Cividale, Beerlegem, Maintal-Dörningheim, Großwallstadt, Hüfingen, Wonsheim, Wickhambreux).<sup>793</sup> Aufgrund der Kreuzdarstellung wurde erwogen, ob die Becken einst bei der kirchlichen Liturgie eine Rolle gespielt haben könnten, aber das kann in barbarischem Milieu nicht mehr bewiesen werden, und die Gegenstände können wahrscheinlich nicht (wenn nicht ein anderer Gegenstand im Grab den Gegenbeweis antritt) als Hinweis auf

<sup>783</sup> Messung von László Költő und Varga Miklós Kiss, BÁRDOS 1992, 12.

<sup>784</sup> WERNER 1938, 74–85; WERNER 1961; WERZ 2005, 87–88, Nr. 1829; MÜLLER 2006, 65–71.

<sup>785</sup> Die silberne henkellose Variante dieser Schalenform wurde in Viminacium/Kostolac gefunden. KATALOG BELGRADE 1994, 350, Nr. 320.

<sup>786</sup> DANNHEIMER 1979, 123–147; ROTH 1980, 156–161; TRIER 2002, 45–57. Neuerdings wurde ein Fund aus dem Gebiet Izmir (Smyrna) bekannt: KATALOG MÜNCHEN 1998, 59, Nr. 52.

<sup>787</sup> Zur westmediterranen Herstellung: CARRETTA 1982, 11; BOUBE 1988, 13–23, Abb. 8; PÉRIN 1992, 35–50; PÉRIN 2005, 85–97. Zwei weitere Bronzeschüsseln wurden bei Camarina an der Südküste Siziliens gefunden: DI STEFANO 1995, 29.

<sup>788</sup> Über die ost- und westmediterranen Beziehungen zuletzt: VIDA 2009a, 233–260.

<sup>789</sup> Siehe DANNHEIMER 1979, 123–147.

<sup>790</sup> CRADDOCK, in: BRUCE-MITFORD 1998, 756.

<sup>791</sup> Siehe PÉRIN 1992, 35–50; PÉRIN 2005, 85–97.

<sup>792</sup> DANNHEIMER 1979, 134–135, 143, Abb. 7.

<sup>793</sup> WERZ 2005, 64–65.



Abb. 106

*Gegossenes Becken mit Fuß und Henkel, Zamárdi-Rétiföldek Grab 244.  
Rippl Rónai Múzeum, Kaposvár, Photo: Gáborné Gózszy*

die Zugehörigkeit zum Christentum der nach heidnischem Brauch bestatteten Person betrachtet werden. Kaum wahrscheinlich ist die Hypothese, dass die Kreuzdarstellungen auf dem Becken Zeichen seien, die auf den Hersteller oder die Werkstatt hinweisen.<sup>794</sup>

Der untersuchte Beckentyp wurde im Gebiet des byzantinischen Reiches in Ägypten, im Nahen Osten, in Kleinasien und Italien in Serien produziert, seine Herstellung war im europäischen Barbaricum unmöglich, weil die Werkstätten fehlten, welche den gezielten Rohstoff-Bergbau und die Gusstechnologie kannten und nutzten. Das Buntmetallbecken von Zamárdi kann als Beute nach Pannonien mitgebracht worden sein, aber vorstellbar sind auch andere Lösungen. Von den awarenzeitlichen Buntmetallgefäßen ist dies der einzige Typ, der in der zweiten Hälfte des 6. und im 7. Jahrhundert durch den regelmäßigen Fernhandel aus dem Mediterraneum nach Westeuropa kam.<sup>795</sup> Die Materialzusammensetzung des Beckens von Zamárdi weist jedoch auf irgendeine norditalische frühbyzantinische Werkstatt hin, also konnte das Becken auch durch den Handel aus Italien zur awarenzeitlichen Bevölkerung am Südufer des Plattensees gelangt sein. Aus dem Gräberfeld sind allerdings auch einige andere auf den Fernhandel deutende Funde bekannt (Grab 121, 565, 1049 tauschierte Klappstühle, *sella plicatilis*, Grab 367 gläserner Fußbecher, Grab 517 Stengelglas)<sup>796</sup>, was die Hypothese gestattet, dass der Fernhandel aus dem Mediterraneum die lokale Bevölkerung im einstigen Pannonien auch in der Zeit des Awarenkaganats erreicht hat.<sup>797</sup>

<sup>794</sup> Nach P. Richards weisen die Kreuzdarstellungen auf den Schüsseln auf den Hersteller oder die Werkstatt hin und sind Begleiterscheinung des Herstellungsprozesses. BÁRDOS 1992, 8. Über die vielfältigen Interpretationen der Kreuzdarstellungen, s. GUDEA 1995, 833.

<sup>795</sup> MUNDELL MANGO 2008; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010; DRAUSCHKE 2011.

<sup>796</sup> BÁRDOS–GARAM 2009.

<sup>797</sup> KEIM 2007, 126, III.1.30.



## VORNEHME INHABER

Im Karpatenbecken konnten im 5.–7. Jahrhundert die Buntmetallgefäße in den Besitz der Vornehmen jeder kulturellen Gruppe gelangen (Beute, Handel, Geschenk), aber nur bei den Gemeinschaften, die die westeuropäischen kulturellen Traditionen pflegten, wurden sie zum Statussymbol, zu einem hochrangigen Gegenstand, der die kulturelle und gesellschaftliche Position angab. Im westeuropäischen Barbaricum des 5.–7. Jahrhunderts besaßen die Buntmetallgefäße einen hohen Wert, weil zu ihrer Herstellung das barbarische Handwerk unfähig war und ihre Beschaffung aus dem Mediterraneum auf Schwierigkeiten stieß.<sup>798</sup>

Im merowingerzeitlichen Westeuropa sind in den Bestattungen von vermögenden Personen hoher gesellschaftlicher Position, Männern ebenso wie Frauen, Buntmetallgefäße häufig.<sup>799</sup> Auf die hohe gesellschaftliche Position der bestatteten Person verweisen nicht nur die Menge und Qualität der von ihr besessenen Gegenstände, sondern auch deren Funktion und Symbolcharakter für die Lebensweise der Elite. Die in die Gräber gelegten, importierten Trink- und Speisegefäße konnten Symbole des „aristokratischen Hoflebens“ gewesen sein.<sup>800</sup> Unter den Gräbern mit awarenzeitlichen Buntmetallgefäßen ist nur bei der Bestattung von Kölked die für vornehme Bestattungen typische topografische Absonderung zu erkennen,<sup>801</sup> in anderen Fällen liegen die Gräber mit Metallgefäßen innerhalb der Ordnung der Reihengräberfelder (Zamárdi, Várpalota, Budakalász). Die Personen in den Gräbern mit Buntmetallgefäß gehörten zur vermögenden, mobilen Gesellschaftsgruppe, die durch persönliche Beziehungen oder Handel, auf Reisen oder bei Kriegszügen die Gefäße bekommen konnte.<sup>802</sup>

Eine geographische Ausnahme von der pannonischen Verbreitung der Gefäße bildet das Waffengrab von Tiszagyenda im mittleren Theißgebiet, das jedoch vom Fundmaterial her in kulturellem Sinne als die Bestattung eines vornehmen Kriegers merowingerzeitlicher Kultur zu betrachten ist.<sup>803</sup> Diese Erscheinung kann demnach mit kulturellen und gesellschaftlichen Gründen und Traditionen interpretiert werden. In jeder Buntmetallgefäße enthaltenden Bestattung des früheren Pannoniens lässt sich die herausgehobene gesellschaftliche Stellung und eine Bindung an die Lokalkultur der bestatteten Person nachweisen.<sup>804</sup> Diese vielseitige europäische kulturelle Einbettung zeigt anschaulich das Fundmaterial von Kölked-Feketekapu B Grab 173.<sup>805</sup> Die kulturelle Annäherung von Romanen und Germanen und der Lebensstil europäische lokale Typs hatten in Pannonien schon eine anderthalb Jahrhundert lange Tradition vor der Ankunft der östlichen Awaren. Die Kenntnis und Anerkennung der mediterranen spätantiken Kultur schuf das Bedürfnis bei der Grundbevölkerung nach der Übernahme einzelner ihrer Elemente, und das spiegelt sich anschaulich in den Bestrebungen, wertvolle Buntmetallgefäße zu beschaffen und ins Grab zu legen. Mit dieser Erscheinung ist im frühawarenzeitlichen Karpatenbecken also vor allem im Gebiet des einstigen Pannoniens zu rechnen und auch in der Tiefebene ausschließlich dort, wo es Hinweise auf die Verbreitung der merowingischen Kultur gibt.

Demgegenüber fanden sich solche Buntmetallgefäße im frühawarenzeitlichen Karpatenbecken nicht in den Bestattungen der steppennomadischen Elite, d. h. der aus Asien stammenden Awaren, obwohl kaum vorstellbar ist, dass nicht auch sie bei ihren balkanisch-byzantinischen

<sup>798</sup> DRAUSCHKE 2011, 125–135, über den Wert der gegossenen Bronzegefäße 135. Über den Handel: MUNDELL MANGO 2001, 87–106. MUNDELL MANGO 2009; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 250–253.

<sup>799</sup> FREY 2001, 779; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 252; DRAUSCHKE 2011, 273.

<sup>800</sup> BIERBRAUER 1989, 46–47; MÜLLER 2006, 49–69.

<sup>801</sup> KISS 2001, 258–262; BURZLER 2000, 96–128.

<sup>802</sup> DRAUSCHKE 2011, 135, Kap. 8.

<sup>803</sup> KOCIS 2007, 13.

<sup>804</sup> Letztens dazu: VIDA 2008, 13–46.

<sup>805</sup> KISS 2001, 74–78.

Feldzügen solche Gefäße erbeuteten. In der Umgebung der aus dem Osten stammenden Awaren kommt ein einziges Mal ein frühbyzantinisches Buntmetallgefäß, ein Metallkessel vor, im Totenopferfund innerasiatischer Art von Selenča/Bácsújfalú.<sup>806</sup> Weder in die Bestattungen der obersten Führungsschicht, noch in die der Mittelschicht steppennomadischer Kultur gelangten die ihnen kulturell fremden, mediterran-antiken Buntmetallgefäße, sondern nur die vom eigenen Metallkunsth Handwerk geschaffenen Gold- und Silbergefäße (Krüge, Rhytonen, Pokale).<sup>807</sup> Diese Erscheinung ist im von den Awaren beherrschten Ostteil des Karpatenbeckens zu beobachten, in Gleichklang mit den bei den Nomadenvölkern Osteuropas oben angedeuteten Bräuchen.<sup>808</sup> (Abb. 108, 111) Bezüglich der Grabbeigabe von Buntmetallgefäßen folgten demnach die aus dem Osten stammenden Awaren im 6.–7. Jahrhundert dem osteuropäischen Nomaden-Modell und die lokale (germanische?) Bevölkerung dem westeuropäischen kulturellen Modell.

## HÖFISCHE KULTUR: ERNÄHRUNG UND REINIGUNG

Nach allgemein verbreiteter Hypothese ging es bei der Beschaffung der spätantiken und frühbyzantinischen Buntmetallgefäße nicht nur um den Besitz der Importgegenstände mit Prestigewert, sondern sie war auch ein Zeichen des Versuches, die Lebensweise, den Lebensstil und die Tischgebräuche der mediterranen Vornehmen zu übernehmen.<sup>809</sup> Die in die Gräber beigegebenen Gefäße sind Zeugen des komplizierten Prozesses der *imitatio imperii*, und diese Erscheinung kann mit Hilfe einer Funktions- und Kontextanalyse der Buntmetallgefäße analysiert werden. Die Buntmetallgefäße finden sich demnach nicht in den Gräbern der Allervornehmsten, sondern – ebenso wie im Barbaricum der römischen Kaiserzeit – in denen der breiteren Schicht der Elite.<sup>810</sup> Die Formen der Buntmetallgefäße wurden von den jahrhundertalten Traditionen und den in der mediterranen spätantiken Zivilisation entstandenen funktionellen Gesichtspunkten bestimmt. Bei den barbarischen Eigentümern im Karpatenbecken kann die Rolle der Buntmetallgefäße verschieden gewesen sein, ihre Funktion kann sich sogar mehrfach geändert haben.<sup>811</sup> Eine ähnliche Erscheinung lässt sich auch in der Keltenperiode beobachten, als im Kreis der Keltenelite die Nutzung der den gesellschaftlichen Status angehenden antiken Importgefäße zugleich auch die Nachahmung des mediterranen Lebensstils bedeutete.<sup>812</sup> In diesem Sinne zeugen auch die in frühmittelalterliche Gräber als Beigaben gelegten spätantiken Metallgefäße von dem Versuch, die Bräuche und Lebensform der Vornehmen des Reiches nachzuahmen.

Der einen Deutung nach wurden die Buntmetallschalen entsprechend den aristokratischen Tischgebräuchen bei den Mahlzeiten zum Händewaschen (Fingerabspülen) verwendet, da vom Besteck einzig das Messer bekannt war.<sup>813</sup> Der anderen Vorstellung nach dienten die Gefäße

<sup>806</sup> CSALLÁNY 1953, 133–141, Taf. XXXI.–XXXV.

<sup>807</sup> BÁLINT 2010, 313–322; auch in den Fürstenbestattungen der späten Hallstatt- und frühen Latène-Zeit gibt es die mediterranen Bronzegefäße. Ebendort sind die Edelmetallgefäße selten, und auch wenn es sie gibt, sind es Erzeugnisse des eigenen Metallhandwerks. Siehe KRAUSSE 2003, 217–222.

<sup>808</sup> MUNDELL MANGO 2009, 230–236, 229, Fig. 15.4.

<sup>809</sup> Zur gesellschaftlichen Bewertung: CHRISTLEIN 1973, 151; BIERBRAUER 1989, 46–47.

<sup>810</sup> FREY 2001, 779; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 252; DRAUSCHKE 2011, 273.

<sup>811</sup> MUNDELL MANGO 2006, 59–65.

<sup>812</sup> FISCHER 1973, 436–459; KRAUSSE 1996, 321–330.

<sup>813</sup> MÜLLER 2006, 49–69; s. Handwaschszenen, Stuttgarter Psalterium (Cod. Bibl. 2, 23, fol. 32); VROOM 2007, 313–361; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 272, Abb. 24–25.

(Krüge und Schalen) dem Zubereiten und Servieren der Getränke und Speisen.<sup>814</sup> Es sind zahlreiche Darstellungen antiker gemeinsamer Mahlzeiten (*symposion*) erhalten geblieben, auf denen Metallgefäße zum Auftragen und Lagern der Speisen benutzt wurden. Aufgrund spätantiker und karolingerzeitlicher bildlicher Darstellungen kann auf beide Funktionen geschlossen werden.<sup>815</sup> Im Karpatenbecken fanden sich keine Handwaschgarnituren aus Kanne und Schale, obwohl die Schalen für sich allein schon auf diese Funktion hinweisen können.<sup>816</sup> Demgegenüber kommen Kannen- und Schalenbeigaben auch in mehreren Bestattungen merowingerzeitlicher Vornehmer vor. Eine Textstelle der in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts aufgezeichneten Geschichte der Abtei von Fontenelle nennt eine Garnitur von Metallkrug und Griffschale, die als Handwaschzubehör interpretiert werden kann.<sup>817</sup>

Die in den Bestattungen barbarischer Vornehmer aus der römischen Kaiserzeit<sup>818</sup> und dem Frühmittelalter<sup>819</sup> gefundenen Gefäße verweisen auf die Bedeutung der höfischen Mahlzeiten, bei denen beim Auftragen und Vorlegen der Speisen die spätantiken Metallgefäße eine hervorgehobene Rolle spielten. Die Funktion der Gefäße belegen in einigen Fällen die in ihnen gefundenen Speisereste (Tierknochen, Nüsse, Obst). Eine Bronzeschale von Faversham (England, Kent) enthielt Haselnüsse.<sup>820</sup> Unter den Buntmetallgefäßen im Karpatenbecken fanden sich in dem Becken von Zamárdi kleine Körner und in dem Buntmetallkrug von Budakalász organische Speisereste.<sup>821</sup> Andererseits haben wir in barbarischer Umgebung auch mit der Möglichkeit eines Funktionswechsels der Gefäße zu rechnen, weil die früher zum Händewaschen, zur Reinigung verwendeten Gefäße vollkommen wasserdicht sein mussten; oft waren sie aber dafür schon ungeeignet, und so konnte man in ihnen bei den Mahlzeiten auch feste Nahrung servieren.<sup>822</sup>

Da es keine direkten schriftlichen Angaben darüber gibt, ob die merowingerzeitlichen Vornehmen die Gefäße tatsächlich zur Reinigung und Körperpflege benutzt haben, kann uns für die einstige Funktionsbestimmung die Kontextanalyse ihrer Fundumstände eine Hilfe sein.<sup>823</sup>

In einem Grab des Gräberfeldes von Westheim in Bayern wurde die Bronzeschale mit Perleihenrand zusammen mit einem Kamm und in einem anderen Grab mit einer Schere gefunden, was die Verwendung bei der Körperpflege und Reinigung wahrscheinlich werden lässt.<sup>824</sup> Zu dem neben einem berittenen Krieger des Gräberfeldes von Alach gleichfalls in Deutschland gefundenen Gefäß gehörten ebenfalls Schere und Kamm.<sup>825</sup> In Horkheim lagen sowohl in der Blech- als auch der gegossenen Buntmetallschale je ein Kamm, was den möglichen Zusammenhang der Gefäße mit der Körperpflege verstärkt.<sup>826</sup> Häufig wurden in den Gefäßen auch Stoffreste (Leinen, Seide, Federkissen, Wolldecke) gefunden.<sup>827</sup>

Auch wenn die Buntmetallgefäße infolge heidnischer Beigabensitte in die Gräber kamen, findet man überraschenderweise bei vielen Exemplaren Kreuze auf der Unterseite (z. B. Zamárdi).

<sup>814</sup> MÜLLER 2006, 49–69; VROOM 2007, 313–361.

<sup>815</sup> Das Festmahl der Dido, Aen. 2.1–2, fol. 100v; Stuttgarter Psalterium (Cod. Bibl. 2,23, fol.32).

<sup>816</sup> Gefäße konnten nicht nur aus Metall, sondern auch aus anderem Material (Ton, Holz) hergestellt werden.

<sup>817</sup> *Gesta Abbatum Fontanellensium: „urceos Alexandrinos cum aquamanilibus duos“* (= zwei alexandrinische Krüge mit Waschschüsseln). ROTH 1980, 156–158.

<sup>818</sup> PESKA–TEJRAL 2002.

<sup>819</sup> BRUCE-MITFORD 1983.

<sup>820</sup> In der Bronzeschale von Faversham (Kent) wurden Haselnüsse gefunden. FREY 2001, 779.

<sup>821</sup> TIMPEL 1990, 72. Über den Inhalt des Gefäßes von Zamárdi: BÁRDOS 1992. Die organischen Überreste aus dem Gefäß von Budakalász hat Ferenc Gyulai (Szent István Universität Gödöllő), in 1999 untersuchen lassen, sie erwiesen sich als vertrocknete Pflanzenreste und Fette.

<sup>822</sup> GRUNWALD 1998, 37; FREY 2001, 779.

<sup>823</sup> GRUNWALD 1998, 37–38; FREY 2001, 779; Müller 2006, 49–69; HARRIS–HENIG 2010, 25–38.

<sup>824</sup> REISS 1994, 145.

<sup>825</sup> TIMPEL 1990, 72, 137, Abb. 17, 2; 146 Abb. 27.

<sup>826</sup> Die Kämmen wiesen in allen Fällen grüne Patina auf. KOCH 1973, 15–29.

<sup>827</sup> ROTH 1973, 502.



Im Frühmittelalter wurden in Form und Funktion bei den kirchlichen Zeremonien oder im Klostermilieu ähnliche Gefäße wie jene benutzt, die sich auch in weltlichen Bestattungen fanden.<sup>828</sup> Bei einzelnen Kannen war auch die liturgische Verwendung möglich,<sup>829</sup> und in diesem Sinne wurden in den Klöstern die Buntmetallgefäße nicht nur zum Symbol des mediterranen Lebensstils, sondern auch der christlichen Kultur. Die griechische Inschrift auf der in Güttingen in der Schweiz gefundenen Griffschale fordert zur rituellen Waschung auf, ähnlicherweise wie die Inschrift auf dem Krug von Thierhaupten.<sup>830</sup> Wegen der auf hispanischen frühmittelalterlichen Krügen oft vorkommenden lateinischen Inschrift *VITA* (= Leben) wurde erwogen, dass diese bei der Taufe genutzt wurden.<sup>831</sup> Es erfordert weitere Forschung, ob die Metallgefäße mit Kreuzzeichen in Gräbern, die heidnische Bräuche aufweisen, trotz der barbarischen Umgebung auf eine Beziehung der im Grab ruhenden Person zum Christentum hinweisen können.<sup>832</sup> Zugleich ist auch ein weltlicher Gebrauch der mit christlichen Symbolen oder Szenen verzierten Gegenstände vorstellbar, wie es wahrscheinlich auch beim in Zamárdi gefundenen frühawarenzeitlichen Becken der Fall sein wird.<sup>833</sup>



Abb. 107

Frühbyzantinische gegossene Buntmetallkanne mit gravierten Verzierung von Nocera Umbra Grab 17, 7. Jh., Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, Rom

<sup>828</sup> MÜLLER 2007, 88.

<sup>829</sup> WERNER, 1954–57, 123; ROTH 1980, CARRETTA 1982, 11–16; TRIER 1992, 290–293; RUPP 1993, 23–39.

<sup>830</sup> GARSCHA 1933, 36–42. Die Inschrift des in Thierhaupten-Oberbaar gefundenen Kruges weist gleichfalls auf eine dem liturgischen Brauch entsprechende Handwaschung hin: „*lababo inter innocentes manus meas et circumdabo altarem tuum d(omi)ne*“ (= Unter den Unschuldigen wasche ich dann meine Hände und umfasse dann deinen Altar, Herr). TRIER 1992, 280, Abb. 4b; 291.

<sup>831</sup> DE PALOL SALELLAS 1950.

<sup>832</sup> Das Vorhandensein von Krug und Schale in den Gräbern kann kein Beweis des Christentums sein, denn schließlich sind sie infolge heidnischen Beigabenbrauches in die Bestattung gelangt.

<sup>833</sup> ENGEMANN 1972, 154–155.

## HANDEL, GESCHENK, BEUTE

Die mediterranen gegossenen Buntmetallgefäße verbreiteten sich in großen Gebieten von Spanien bis ins Rheinland und nach England, und in diesen Fällen ist mit Fernhandel zu rechnen.<sup>834</sup> In die westeuropäischen Gebiete kamen die gegossenen Metallgefäße vermutlich aus Italien, und diese Möglichkeit ist auch für das Karpatenbecken wahrscheinlich. (Abb. 107) Während in Westeuropa die erkennbare großflächige Verbreitung und die Vereinheitlichung ausgewählter Typen der gegossenen Buntmetallgefäße auf die Existenz des Fernhandels hindeutet,<sup>835</sup> kann man die hinsichtlich der Form heterogene Zusammensetzung der ins Karpatenbecken gelangten Blech- und Gussgefäße nicht nur als Ergebnis einer längere Zeit bestehenden organisierten Handelstätigkeit betrachten.<sup>836</sup> Jörg Drauschke nimmt für das Karpatenbecken eine direkte, vielseitige Beziehung zum Byzantinischen Reich an,<sup>837</sup> aber deren Form kann in erster Linie kaum etwas anderes als bei Kriegszügen beschaffte Kriegsbeute oder erhaltenes, getauschtes Geschenk gewesen sein.

Es erhebt sich die Frage, ob im Karpatenbecken im 6.–7. Jahrhundert Fernhandel überhaupt nachweisbar ist und Buntmetallgefäße dank des Fernhandels ins Karpatenbecken kommen konnten oder alle aus dem Mediterraneum stammenden Gegenstände als von den Awaren bei ihren balkanischen Feldzügen beschaffte Beute bzw. Geschenk betrachtet werden können.

Im Karpatenbecken gehören nur das Becken von Zamárdi und der Kőlkeder Krug zum Kreis jener Typen von Buntmetallgefäßen, die aufgrund westeuropäischer Angaben Gegenstand des Fernhandels im 6.–7. Jahrhundert waren. (Abb. 108) Deshalb ist allein in diesen beiden Fällen anzunehmen, dass sie die Ostgrenze dieses westeuropäischen Handelsnetzes bezeichnen. Außer in Zamárdi kommen aber auch im Fundmaterial mehrerer anderer osttransdanubischer Gräberfelder (Kőlked, Budakalász, Szekszárd) solche Gegenstände vor, die auf dem Wege des Fernhandels beschaffbar waren, beispielsweise *Millefiori*-Perlen oder silbereingelegte (tauschierte) Eisenstühle.

Aufgrund der archäologischen Angaben lebten im Karpatenbecken im 6.–7. Jahrhundert mobile Gruppen, die nicht ausschließlich über Kriegsbeute, sondern auch dank persönlicher Beziehungen, Reise oder Handelstätigkeit zu Gegenständen fremder Herkunft kamen. Darauf verweisen die Gegenstände christlichen Charakters aus den Gräberfeldern von Bóly, Nagyharsány und Keszthely,<sup>838</sup> die Millefioriperlen, die Menas-Ampulle von Savaria,<sup>839</sup> sowie Glasfunde<sup>840</sup> und tauschierte Klappstühle.

Aufgrund neuerer Untersuchungen kamen die gegossenen Metallgefäße in die westeuropäischen Gebiete vermutlich aus Italien durch Handelsbeziehungen, und diese Möglichkeit kann in beschränktem Maße auch für das Karpatenbecken bestanden haben, was die den italienischen Exemplaren ähnliche Materialzusammensetzung des Beckens von Zamárdi beweist.<sup>841</sup> Daneben sind im Falle des an das Byzantinische Reich grenzenden Karpatenbeckens direkte Beziehungen anzunehmen, teils durch die bei den Kriegszügen übliche Beutebeschaffung, eventuell durch den grenznahen Handel, teils durch Vermittlung provinzialbyzantinischer Ansiedler.<sup>842</sup> So erreichten die billigeren, getriebenen oder gegossenen Buntmetallgefäße auch

<sup>834</sup> KEIM 2007, 127, 145–147; DRAUSCHKE 2011, 125–135.

<sup>835</sup> WERNER 1961; DRAUSCHKE 2011, 135.

<sup>836</sup> PÉRIN 2005, 2005, 85–97.

<sup>837</sup> DRAUSCHKE 2011, 132.

<sup>838</sup> GARAM 2001, Taf. 3, 31–32, 54.

<sup>839</sup> KÁDÁR 1995, 886–888, Taf. 116.

<sup>840</sup> Der Fernhandel am Ende des 6. und im 7. Jh. ist auch durch den Handel mit mediterranen Glasgefäßen belegbar. GARAM 2011; DRAUSCHKE 2007, 59; KEIM 2007, 126, III.1.30.

<sup>841</sup> In Italien gelangten die gegossenen Metallgefäße infolge der langobardischen Bestattungsbräuche in die Gräber, und damals erscheinen auch die koptischen Bronzegefäße nördlich der Alpen. Im 7. Jh. wird der Handel von Italien her auf den Römerstraßen über die Alpen hinweg das Rheinland erreicht haben. KEIM 2007, 126–127; SCHULZE-DÖRRLAMM 2010, 253.

<sup>842</sup> DRAUSCHKE 2011, 132.

schon die weiteren Kreise der Elite und zeigten das unter den Vornehmen verbreitete Bedürfnis nach der Übernahme eines fremden und attraktiven Lebensstils. Die in das Grab Vornehmer gelegten Buntmetallgefäße sind gleichfalls Statussymbole und Zeichen der Kenntnis und des Gebrauchs der antiken Muster in der Speise- und Trinkkultur bzw. im Falle der Handwaschgefäße der Reinigung bei Tisch. Abhängig von den Bestattungsvorschriften und -bräuchen bezeichnet die Verbreitung der Gefäße als Grabbeigabe das europäische kulturelle, gesellschaftliche und geographische Umfeld jener Gesellschaftsschichten im Karpatenbecken, welche die spätantiken und frühbyzantinischen Metallgefäße für wertvoll hielten und deshalb zu besitzen trachteten. (Abb. 108, 111)

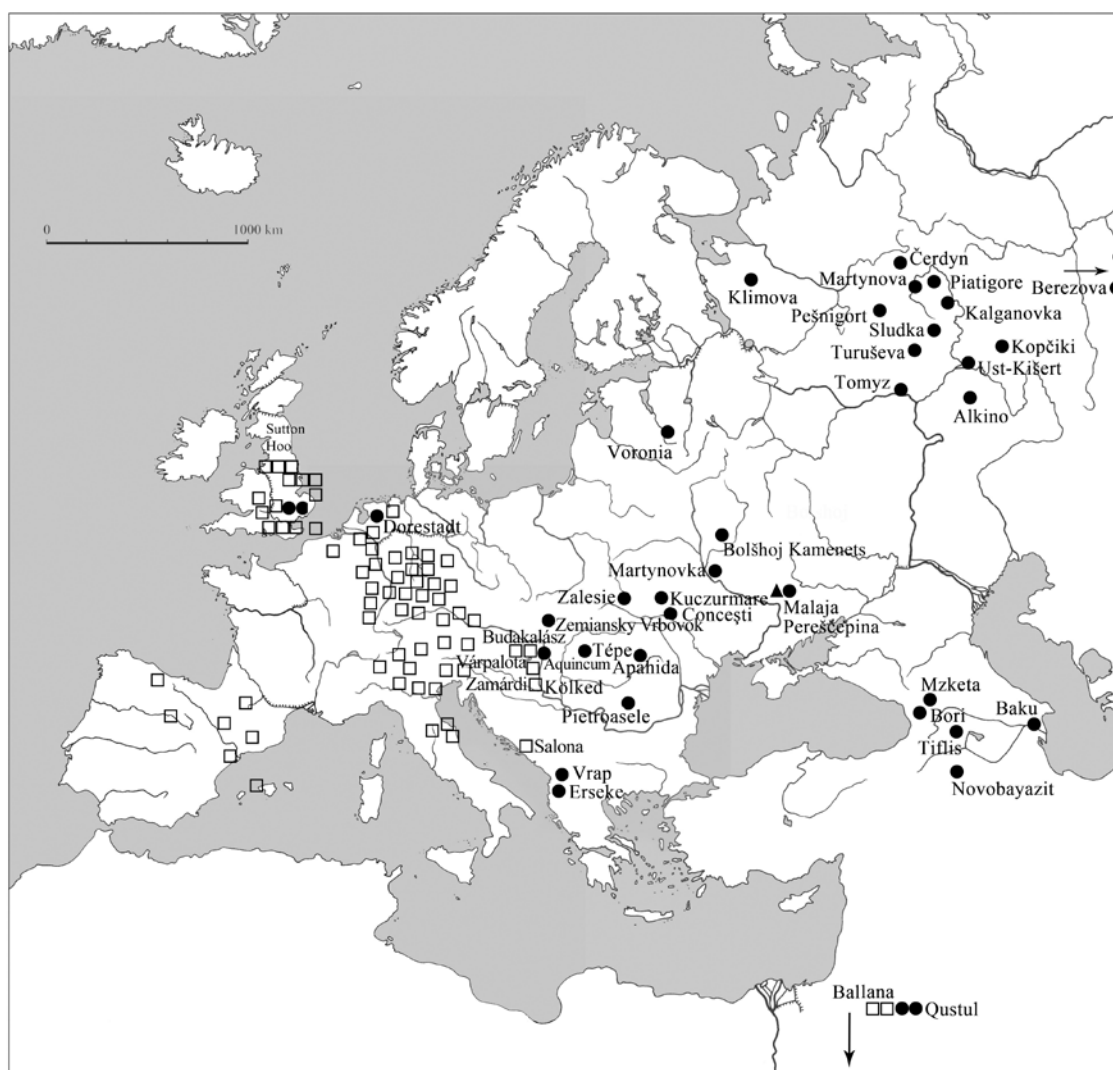


Abb. 108

Die Verbreitung der spätantiken und frühbyzantinischen Buntmetallgefäße (□) und Edelmetallgefäße (●) bei den barbarischen Völkern ausserhalb des Byzantinischen Reiches (nach Mundell Mango 2008 mit Ergänzungen des Authors)



# ANHANG



**Abb. 109**  
*Silberkanne mit dionysischem Thiasos Zug,*  
*4. Jh., Syrien,*  
*Photo © Cleveland Museum of Art, Cleveland*

# LITERATUR

## ANTIKE QUELLEN

- PLINIUS SECUNDUS, CAIUS      *Naturalis Historia*, vol. 5. K. C. MAYHOFF (Hrsg.): Leipzig: Teubner, 1897.  
HORATIUS FLACCUS,      *Opera*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.  
QUINTUS      D. R. SHACKLETON BAILEY (Hrsg.): Berlin–New York: Walter de Gruyter 2010.  
SALLUSTIUS CRISPUS, CAIUS      *De coniuratione Catilinae*. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum  
Teubneriana no. 1763. A. KURFESS (Hrsg.): Lipsiae: Teubner 1957.  
DIONISIOS PRUSAENSIS      *Oratio LXX,2*. Vol. II. J. DE ARMIN (Hrsg.): Berolini: Weidmann 1986.  
LIBANIUS      *Libanii Opera*, vol. 10.: *Epistulae 1-839*. R. FÖRSTER. (Hrsg.): Lipsiae:  
Teubner 1963.  
NONNOS      *Dionysiaca*, A. KOECHLY (Hrsg.): Lipsiae: Teubner 1857.  
LIVIUS, TITUS      *Ab urbe condita*, Libri xxvi–xxvii. P. G. WALSH (Hrsg.): Bibliotheca Scriptorum  
Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig: Teubner, 1982.

## BIBLIOGRAPHIE

- ÅBERG 1947      ÅBERG, N.: *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century, Part III*.  
The Merovingian Empire. Stockholm: Wahlström & Widstrand 1947.  
AINALOV 1961      AINALOV, D. V.: *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*. Rutgers Byzantine  
series. New Brunswick: Rutgers University Press 1961.  
ÅKERSTRÖM-HOUGEN 1974      ÅKERSTRÖM-HOUGEN, G.: *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the  
Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography*. Skrifter utgivna  
Institutet i Athen – Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, series in 4°, XXII.  
Stockholm: Svenska Institutet i Athen 1974.  
ALFÖLDI-ROSENBAUM 1975      ALFÖLDI-ROSENBAUM, E.: A Nilotic scene on Justinianic floor mosaics in  
Cyrenaican churches. In: Stern, H. – Le Glay, M. (eds.): *La mosaïque gréco-  
romaine. Vienne, 30 Août - 4 Septembre 1971*. Colloque international pour  
l'étude de la mosaïque antique II. Paris: Centre National de la Recherche  
Scientifique 1975, 149–154.  
ALFÖLDI-ROSENBAUM 1984      ALFÖLDI-ROSENBAUM, E.: *Meeresstadtplatte*. In: CAHN–KAUFMANN-HEINIMANN  
1984, 206–224.  
ALFÖLDI-ROSENBAUM–      ALFÖLDI-ROSENBAUM, E. – WARD-PERKINS, J.: *Justinianic Mosaic Pavements in  
WARD-PERKINS 1980*      *Cyrenaican Churches*. Monografie di Archeologia Libica XIV. Roma: „L'Erma”  
di Bretschneider 1980.  
ALFÖLDY 1984      ALFÖLDY, G.: *Römische Sozialgeschichte*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1984<sup>3</sup>.  
ALLASON-JONES 1997      ALLASON-JONES, L.: Small finds. In: POTTER, T. W. – KING, A. C.: *Excavations  
at the Mola di Monte Gelato. A Roman and Medieval Settlement in South Etruria*.  
Archaeological Monographs of the British School at Rome 11. Roma–London:  
British school at Rome: in association with the British Museum 1997, 241–256.  
ANDERSON 1985      ANDERSON, J. K.: *Hunting in the Ancient World*. Berkeley–Los Angeles–London:  
University of California Press 1985.  
ANDREAE 1980      ANDREAE, B.: *Die römische Jagdsarkophag*. Die antiken Sarkophagreliefs I.2.  
Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1980.  
ANDREAE 1985      ANDREAE, B.: *Die Symbolik der Löwenjagd*. Gerda Henkel Vorlesung. Opladen:  
Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 1985.  
ANGELOVA–      ANGELOVA, S. – BUCHVAROV, I.: Durostorum throughout Late Antiquity (fourth  
BACHVAROV 2007      to seventh centuries). In: J. Henning (ed.): *Byzantium, Pliska, and the Balkans*.  
*Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and Byzantium*, vol. 2.  
Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n.  
Chr. = Millennium. Studies in the culture and history of the first millennium  
C.E. Berlin–New York: Walter De Gruyter 2007, 61–87.



- ARIAS 1950 ARIAS, P. E.: Il piatto argento di Cesena. *Annuario della Scuola archaeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente (Roma)* XXIV–XXVI, N.S. VIII–X (1946–1948) [1950] 309–344.
- ARRHENIUS 1985 ARRHENIUS, B.: *Garnet Jewellery. Emergence and social implications*. Stockholm: Almqvist och Wiksell 1985.
- ATANASOV 2006 ATANASOV, G.: Rannochristianski pametnici ot Dorostol i dorostolska eparchijata (kraj na IV–VII vek) – Early Christian Monuments from Durostorum and the Durostorum Bishopric (End of the 4<sup>th</sup> – 7<sup>th</sup> Century). In: Ivanov, R. – Atanasov, G. – Donevski, P. (eds.): *Antičnijat Durostorum. Istorija na Silistra, Tom. 1. – The Ancient Durostorum. History of Silistra, vol. 1*. Silistra–Sofia: Municipality of Silistra 2006, 335–358.
- AURIGEMMA 1926 AURIGEMMA, S.: *I mosaici di Zliten*. Africa Italiana II. Roma: Società ed. d'arte illustrata 1926.
- AURIGEMMA 1960 AURIGEMMA, S.: *L'Italia in Africa. Tripolitania, vol. I: Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato 1960.
- AURIGEMMA 1962 AURIGEMMA, S.: *L'Italia in Africa. Le scoperte Archeologiche (a.1911–a. 1943). Tripolitania, vol. I: I mosaici*. Serie scientifico-culturale. Comitato per la documentazione dell'opera dell'Italia in Africa Roma: Istituto poligrafico dello Stato 1962.
- AYMARD 1951 AYMARD, J.: Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècles des Antonins (Cynegetica). *Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome* 171. Paris: Éditions de Boccard 1951.
- BALTY 1965 BALTY, CH.: Une anse d'aiguère d'époque romaine à incrustations d'argent. *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis = Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Ser. 4, 37 (1965) 13–60.
- BALTY 1969 BALTY, J.: La grande mosaïque de chasse du Triclinos. *Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea 2*. Musées Royaux d'Art et d'Histoire 10. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie 1969.
- BALTY 1977 BALTY, J.: *Mosaïques antiques de Syrie*. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie 1977.
- BALTY 1990 BALTY, J.: *La mosaïque Sarrîn (Osroène)*. Inventaire des mosaïques antiques de Syrie, Fasc. 1. Bibliothèque archeologique et historique CXL. Paris: Institut Français d'Archéologie du Porche-Orient 1990.
- BALTY 2001 BALTY, J.: Doro Levi, Antioch Mosaic Pavements: Cinquante ans après. *Byzantion* 71 (2001) 314–315.
- BANK–BESSONOV 1977 BANK, A. V. – BESSONOV, M. A.: *Iskusstvo Vizantii v Sobranijach SSSR, 1*. Moskva: Sovetskij Chudožnik 1977.
- BARASCH 1974 BARASCH, M.: Animal Imagery in the Hanita Mosaics. *Israel Exploration Journal* 24 (1974) 222–226.
- BARATTE 1978 BARATTE, FR.: *Catalogue des mosaïques romaines et paleochrétiennes du musée du Louvre*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1978.
- BARATTE 1975 BARATTE, FR.: Vaiselle d'argent au Bas-Empire. Remarques a propos d'un vase du Musée du Louvre. *Mélanges de l'École Française de Rome* 87 (1975) 1103–1129.
- BARATTE 1984a BARATTE, FR.: Waschbecken. In: CAHN–KAUFMANN–HEINIMANN 1984, 133–136.
- BARATTE 1984b BARATTE, FR.: *Römisches Silbergeschirr in den gallischen und germanischen Provinzen*. Kleine Schriften zur Kenntnis der römischen Besetzungsgeschichte Südwestdeutschlands 32. Aalen: Limesmuseum Aalen 1984.
- BARATTE 1985 BARATTE, FR.: Héros et chasseurs: La tenture d'Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg. *Monuments et Mémoires* 67 (1985) 31–76.
- BARATTE 1996 BARATTE, FR.: *Le trèsoir d'orfèvrerie romain de Boscoreale*. Paris: Musée du Louvre 1996.
- BARATTE 1997a BARATTE, FR.: La vaisselle d'argent dans l'Afrique romaine et byzantine. *Antiquité Tardive* 5 (1997) 111–132.

- BARATTE 1997b BARATTE, FR.: *Silbergeschirr in Gallien und den benachbarten Provinzen*. In: VON PRITTWITZ UND GAFFRON-MIELSCH 1997, 59–70.
- BARATTE 1998 BARATTE, FR.: Note à propos d'un trésor de vaisselle de bronze d'époque byzantine découvert à Pupput (Tunisie). *Cahiers Archaeologiques* 46 (1998) 73–80.
- BARDILL 2004 BARDILL, J.: *Brickstamps of Constantinople*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Oxford University Press 2004.
- BARDILL-HAYES 2002 BARDILL, J. – HAYES, J. W.: Excavations beneath the peristyle mosaic in the Great Palace of the Byzantine Emperors: The pottery from Site D, 1936. *Cahiers archéologiques* 50 (2002) 27–40.
- BARKÓCZI 1957 BARKÓCZI, L.: Die Naristen zur Zeit der Markomannenkriege. *Folia Archaeologica* 9 (1957) 92–99.
- BARKÓCZI 1968 BARKÓCZI, L.: Négy késő római sír Brigetióból – Vier spätrömische Gräber in Brigetio. *Komárom Megyei Múzeumok Közleményei* 1 (1968) 79–81.
- BAUMANN 1997 BAUMANN, P.: *Spätantike Stifter im Heiligen Land. Darstellungen und Inschriften auf Bodenmosaiken in Kirchen, Synagogen und Privathäusern*. Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im Ersten Jahrtausend B.5. Wiesbaden: Reichert Verlag 1999.
- BAUER 2009 BAUER, F. A.: *Gabe und Person. Geschenke als Träger personaler Aura in der Spätantike*. Eichstätter Universitätsreden 116. Eichstätt-Ingolstadt: Katholische Universität 2009.
- LA BAUME 1964 LA BAUME, P.: *Römische Kunstgewerbe*. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde 18. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann 1964.
- LA BAUME–SALOMONSON 1976 LA BAUME, P. – SALOMONSON, J. W.: *Römische Kleinkunst. Sammlung Karl Löffler*. Wissenschaftliche Kataloge des Römisch-Germanischen Museums Köln III. Neuss-Köln: Römisch-Germanisches Museum 1976.
- BAUR 1933 BAUR, P. V. C.: Metal Vases and Molds. In: Baur, P. V. C. – Rostovtzeff, M. – Bellinger, A. R. (Hrsg.): *Excavation at Dura Europos. Preliminary Report of Fourth Season of Work October 1930 – March 1931*. New Haven: Yale University Press 1933.
- BAYLEY 1990 BAYLEY, J.: The production of brass in Antiquity with particular reference to Roman Britain. In: Craddock, P. T. (ed.): *2000 Years of Zinc and Brass*. British Museum Occasional Paper 50. London: The British Museum 1990, 7–27.
- BÁLINT 2010 BÁLINT, Cs.: *Der Schatz von Nagyszentmiklós. Archäologische Studien zur frühmittelalterlichen Metallgefäßkunst des Orients, Byzanz' und der Steppe*. *Varia Archaeologia Hungarica* XVIa. Budapest: Balassi Kiadó 2010.
- BÁRDOS 1992 BÁRDOS E.: „Kopt“ bronzedény a zamárdi avar temetőből – Eine im awarischen Friedhof von Zamárdi gefundene koptische Schüssel. *Somogyi Múzeumok Közleményei* 9 (1992) 3–40.
- BÁRDOS–GARAM 2009 BÁRDOS, E. – GARAM, É.: *Das awarenzeitliche Gräberfeld in Zamárdi-Rétiföldek I*. *Monumenta Avarorum Archaeologica* 9. Budapest: Institut für Archäologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Ungarisches Nationalmuseum 2009.
- BÁRDOS–GARAM 2014 BÁRDOS, E. – GARAM, É.: *Das awarenzeitliche Gräberfeld in Zamárdi-Rétiföldek II*. *Monumenta Avarorum Archaeologica* 10. Budapest: Institut für Archäologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Ungarisches Nationalmuseum 2014.
- BEZUGLOV–NAUMENKO 1999 BEZUGLOV, S. I. – NAUMENKO, S. A.: Novye nachodki vizantijskich i iranskich importov v stepjach Podonja – New finds of Byzantine and Iranian import in the steppes along the Don. *Donskaja Archeologija (Rostov na Donu)* 1 (1999) 35–42.
- BIELFELD 1972 BIELFELD, E.: Eine Patene aus dem französischen Krönungsschatz. *Gymnasium* 79 (1972) 395–445.
- BIERBRAUER 1975 BIERBRAUER, V.: *Die ostgotischen Grab- und Schatzfunde in Italien*. Biblioteca degli „Studi Medievali“, vol. 7. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo 1975.

- BIERBRAUER 1989 BIERBRAUER, V.: Ostgermanische Oberschichtsgräber der römischen Kaiserzeit und des frühen Mittelalters. Raum – Zeit – Kultur – Ethnikum. *Peregrinatio Gothica II. Archaeologia Baltica* 8 (1989) 39–106.
- BIERBRAUER 2012 BIERBRAUER, V.: Christliche Jenseitsvorstellungen und romanische Beigabensitten vom 5. bis zum 6./7. Jahrhundert. In: Krohn, N. – Koch, U. (Hrsg.): *Grosso Modo. Quellen und Funde aus Spätantike und Mittelalter. Festschrift für Gerhard Fingerlin zum 75. Geburtstag. Forschungen zu Spätantike und Mittelalter* 1. Mannheimer Geschichtsblätter, Sonderveröffentlichung 6. Weinstadt: Verlag Bernhard Albert Greiner 2012, 39–50.
- BISHOP–COULSTON 1993 BISHOP, M. C. – COULSTON, J. C. N.: *Roman Military Equipment from the Punic Wars to the fall of Rome*. London: Batsford 1993.
- BLACKMORE 2008 BLACKMORE, L.: Schätze eines angelsächsischen Königs von Essex. Die Funde aus einem Prunkgrab von Prittlewell und ihr Kontext. In: Brather, S. (Hrsg.): *Zwischen Spätantike und Frühmittelalter. Archäologie des 4. bis 7. Jahrhunderts im Westen*. Berlin–New York: Walter De Gruyter 2008.
- BLANCHARD-LEMÉE–ENNAÏFER–SLIM–MERMET 1995 BLANCHARD-LEMÉE, M. – ENNAÏFER, M. – SLIM, H. – SLIM, L. – MERMET, G.: *Sols de l'Afrique Romaine, Mosaïques de Tunisie*. Paris: Imprimerie Nationale Éditions 1995.
- BLÁZQUEZ 1982 BLÁZQUEZ, J. M.: *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cadiz y Murcia*. Corpus de Mosaicos de España IV. Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1982.
- BLÁZQUEZ 1993 BLÁZQUEZ, J. M.: *Mosaicos romanos de España*. Madrid: Editorial Cátedra 1993.
- BLÁZQUEZ–MEZQUIRES 1985 BLÁZQUEZ, J. M. – MEZQUIRES, M. A.: *Mosaicos Romanos de Navarra*. Corpus mosaicos de España VII. Madrid: Instituto Español de Arqueología 'Rodrigo Caro' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1985.
- BOELES 1951 BOELES, P. C. J. A.: *Friesland tot de elfde eeuw*. Gravenhage: Nijhoff 1951.
- DEN BOESTERD 1956 DEN BOESTERD, M. H. P.: *The Bronze Vessels in the Rijksmuseum G. M. Kam at Nijmegen*. Description of the collections in the Rijksmuseum G. M. Kam at Nijmegen 5. Nijmegen: Rijksmuseum 1956.
- BOLLA 1994 BOLLA, M.: *Vasellame romano in bronzo nelle civiche raccolte archeologiche di Milano*. Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano, Suppl. XI. Milano: Civico Museo Archeologico 1994.
- BOLLÓK 2015 BOLLÓK, Á.: The Archaeology of the Byzantine state – A non-specialist's approach. *Antaeus* 33 (2015) 265–314.
- BORN 1985 BORN, H.: Polichromie auf prähistorischen und antiken Kleinbronzen. In: Born, H. (Hrsg.): *Archäologische Bronzen. Antike Kunst – Moderne Technik*. Museum für Vor- und Frühgeschichte Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Reimer 1985, 71–84.
- BOUBE 1988 BOUBE, J.: A'propos d'une aiguière de bronze „copte“ trouvée dans une incineration à Palamy (Haute-Garonne). *Archéologie du Midi Médiéval* 6 (1988) 13–23.
- BOUCHER 1970 BOUCHER, M.: *Bronzes antiques, hellénistiques et étrusques des musées de Lyon*. Collections des musées de Lyon 9. Lyon: Éditions de Boccard 1970.
- BOUCHER–TASSINARI 1976 BOUCHER, ST. – TASSINARI, S.: *Bronzes antiques du Musée de la civilisation gallo-romaine a Lyon I. Inscriptions, statuaire, vaisselle*. Lyon: Diffusion de Boccard 1976.
- BOWERSOCK 1990 BOWERSOCK, G.: *Hellenism in Late Antiquity*. Thomas Spencer Jerome Lectures 19. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1990.
- BOWERSOCK–BROWN–GRABAR 1999 BOWERSOCK, G. W. – BROWN, P. – GRABAR, O. (eds.): *Late Antiquity. A Guide to the Postclassical World*. Cambridge, Mass.–London: The Belknap Press of Harvard University Press 1999.
- BOYD 1983 BOYD, S.: A Sixth-Century Silver Plate in the British Museum. In: OKEANOS. *Essays presented to Ihor Ševčenko = Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983) 66–79.
- BOYD 1993 BOYD, S. A.: A „Metropolitan“ Treasure from a Church in the Provinces: An Introduction to the Study of the Sion Treasure. In: BOYD–MUNDELL MANGO 1993, 5–37.



- BOYD–  
MUNDELL MANGO 1993  
BOYD, A. – MUNDELL MANGO, M. (eds.): *Ecclesiastical silver plate in sixth-century Byzantium. Papers of the Symposium held may 16-18, 1986 at The Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1993.
- BÖHNER 1956  
BÖHNER, K.: Die merowingerzeitlichen Altertümer des Saalburgmuseums. *Saalburger Jahrbuch* 15 (1956) 102–113.
- BRAUN 2001  
BRAUN, C.: *Römische Bronzebalsamarien mit Reliefdekor*. British Archaeological Reports, International Series 917. Oxford: Archaeopress 2001.
- BRETT 1947  
BRETT, G.: *The Great Palace of the Byzantine Emperors. The Mosaic and Small Finds*. London: Oxford University Press 1947.
- BRILLIANT 1963  
BRILLIANT, R.: *Gesture and Rank in Roman Art, the Use of Gestures to denote Status in Roman Sculpture and Coinage*. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences XIV. Copenhagen: Elliots Books 1963.
- BROWN 1971  
BROWN, P.: *The World of Late Antiquity: AD 150–750*. London: Thames & Hudson 1971.
- BROWN 1996  
BROWN, P.: *The Rise of Western Christendom*. Oxford: Wiley-Blackwell 1996.
- BROWN ET AL. 1997  
BROWN P. ET AL.: The World of Late Antiquity Revisited. *Symbolae Osloenses. Norwegian Journal of Greek and Latin Studies* 72 (1997) 5–90.
- BRUCE-MITFORD 1983  
BRUCE-MITFORD, R.: *The Sutton Hoo Ship-Burial 3. Late Roman and Byzantine Silver*. London: The British Museum 1983.
- BUCKTON 1994  
BUCKTON, D. (ed.): *Byzantium. Treasures of Byzantine Art Culture from British Collections*. London: The British Museum 1994.
- BUNTE 1985  
BUNTE, U.: Ziertechniken auf Bronzeoberflächen. In: Born, H. (Hrsg.): *Archäologische Bronzen. Antike Kunst–Moderne Technik*. Museum für Vor- und Frühgeschichte Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Reimer 1985, 58–63.
- BURZLER 2000  
BURZLER, A.: *Archäologische Beiträge zum Nobilifizierungsprozess in der jüngeren Merowingerzeit*. Materialhefte zur Bayerischen Vorgeschichte A 77. Kallmünz /Opf.: M. Lassleben 2000, 96–128.
- BUSCHHAUSEN 1971  
BUSCHHAUSEN, H.: *Die spätrömischen Metalloscrinia und frühchristlichen Reliquiare I*. Wiener Byzantinische Studien IX. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1971.
- BUSCHOR 1944  
BUSCHOR, E.: Bronzekanne aus Samos. *Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse* 17 (1943) [1944] 4–10.
- CAHN–KAUFMANN–  
HEINIMANN 1984  
CAHN, H. A. – KAUFMANN-HEINIMANN, A. (Red.): *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*. (Hrsg.: Stiftung Pro Augusta Raurica): Basler Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte 9. Derendingen: Habegger 1984.
- CAMERON 1992  
CAMERON, A.: Observations on the distribution and ownership of late Roman silver plate. *Journal of Roman Archaeology* (Portsmouth, RI) 5 (1992) 178–185.
- CAMERON 1993  
CAMERON, A.: *The Mediterranean World in Late Antiquity, AD 395-600*. London–New York: Routledge 1993.
- CAMERON 2002  
CAMERON, A.: The ‘long’ late antiquity: a late twentieth-century model. In: Wiseman, T. P. (ed.): *Classics in Progress. Essays on Ancient Greece and Rome*. Oxford–New York: Oxford University Press 2002, 165–191.
- CANIVET–CANIVET 1987  
CANIVET, P. – CANIVET, M.-T.: *Huarte. Sanctuaire chrétien d’Apamène (IV<sup>e</sup>–VI<sup>e</sup> s.) I–II*. Bibliothèque Archéologique et Historique 122. Paris: Institut Français d’Archéologie au Proche-Orient, Diffusion Geuthner, 1987.
- CAPELLE–DRESCHER 1986  
CAPELLE, T. – DRESCHER, H.: Drehbank und Drehcherei. *Reallexikon für Germanische Altertumskunde*, Bd. 6. Berlin–New York: Walter de Gruyter 1986, 154–171.
- DE CAPITANI D’ARZAGO 1941  
DE CAPITANI D’ARZAGO, A.: *Antichi tessuti della basilica Ambrosiana*. Biblioteca de „l’Arte” I. Milano: L’Arte 1941, 41–67.
- CARANDINI–RICCI–  
DE VOS 1982  
CARANDINI, A. – RICCI, A. – DE VOS, M.: *Filosofiana. The Villa of Piazza Armerina. The image of a Roman aristocrat at the time of Constantine*. Palermo: S. F. Flaccovio 1982.
- CARETTA 1982  
CARETTA, M. C.: *Il catalogo del vasellame bronzeo italiano altomedievale*. Ricerche di archeologia altomedievale e medievale 4. Firenze: All’Insegna del Giglio 1982.

- CASTOLDI 1989 CASTOLDI, M.: Recipienti di bronzo tardo romani da Milano. *Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano* 43–44 (1989) 61–81.
- CASTOLDI 1993 CASTOLDI, M.: Bottiglia in bronzo tardo romana decorata da una collezione privata lombarda. In: Arce, J. – Burkhalter, F. (eds.): *Bronces y religion romana. Actas del XI congreso internacional de bronce antiguos, Madrid 1990*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1993.
- CASTOLDI 1995 CASTOLDI, M.: Bottiglie tardo romane in bronzo a profilo sinuoso. In: *Acta of the 12<sup>th</sup> International Congress on Ancient Bronzes, Nijmegen 1992*. Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek. Nederlandse Archeologische Rapporten 18. Nijmegen: Provinciaal Museum G. M. KAM 1995, 23–32.
- CHÉBAB 1958 CHÉBAB, M.: Mosaïques du Liban. *Bulletin du Musée de Beyrouth* 14–15 (1958).
- CIMOK 2004 CIMOK, F.: *Mosaics of Antioch*. London: Milet 2004.
- COARELLI 2000 COARELLI, F.: *The Column of Trajan*. Rome: Editore Colombo – Deutsches Archäologisches Institut 2000.
- CONNOR 1998 CONNOR, C. L.: *The Color of Ivory*. Princeton: Princeton University Press 1998.
- CORALINI 2001 CORALINI, A.: *Hercules Domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a. C.–79 d. C.)*. Napoli: Electa Napoli 2001.
- COUISSIN 1926 COUISSIN, P.: *Les armes romaines. Essai sur les Origines et l'Evolution des Armes individuelles du Légionnaire romain*. Paris: H. Champion 1926.
- CRADDOCK 1978 CRADDOCK, P. T.: The composition of the copper alloys used by the Greek, Etruscan and Roman civilizations, 3. The origins and early use of brass. *Journal of Archaeological Science* 5 (1978) 1–16.
- CRADDOCK 1990 CRADDOCK, P. T.: Zinc in Classical Antiquity. In: Craddock, P. T. (ed.): *2000 Years of Zinc and Brass. Meeting Bristol 1985*. British Museum Occasional Paper 50. London: The British Museum 1990, 1–6.
- CRAWFORD 1990 CRAWFORD, J. S.: *The Byzantine Shops at Sardis*. Archaeological Exploration of Sardis 9. Cambridge–London: Harvard University Press 1990.
- CRUIKSHANK DODD 1961 CRUIKSHANK DODD, E.: *Byzantine Silver Stamps*. Dumbarton Oaks Studies VII. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1961.
- CRUIKSHANK DODD 1968 CRUIKSHANK DODD, E.: Byzantine Silver Stamps. More Treasures from Syria. *Dumbarton Oaks Papers* 22 (1968) 141–149.
- CRUIKSHANK DODD 1973 CRUIKSHANK DODD, E.: *Byzantine Silver Treasures*. Monographien der Abegg-Stiftung 9. Bern: Abegg-Stiftung 1973.
- CRUIKSHANK DODD 1983 CRUIKSHANK DODD, E.: A Silver Vessel in the Collection of Elie Borowski. In: OKEANOS. *Essays presented to Ihor Ševčenko = Harvard Ukrainian Studies* 7 (1983) 145–157.
- CURLE 1923 CURLE, O.: *The Treasure of Traprain: A Scottish Hoard of Roman Silver Plate*. Glasgow: Maclehose – Jackson and Co. 1923.
- CUTLER 1984 CUTLER, A.: The making of the Justinian Diptychs. *Byzantion* 54 (1984) 75–115.
- CUTLER 2001 CUTLER, A.: Gift and gift-exchange as aspects of the Byzantine, arab, and related economies. *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001) 247–278.
- CVETKOVIĆ-TOMAŠEVIĆ 1978 CVETKOVIĆ-TOMAŠEVIĆ, G.: *Ranovizantijski podni mozaici. Dardanija, Makedonija, Novi Epir – Les mosaïques paléobyzantines de pavement. Dardanie, Macédonie, Le nouvel Épire*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu, Institut za istoriju umetnosti 1978.
- ČOLAKOV–ILIEVA 2005 ČOLAKOV, I. M. – ILIEVA, P.: Ein Hortfund von Metallgegenständen der frühbyzantinischen Epoche aus Stara Zagora (Südbulgarien). *Archaeologia Bulgarica* 9,3 (2005) 53–85.
- CSALLÁNY 1953 CSALLÁNY, D.: A bácsújfalusi avarkori hamvasztásos lelet. Adatok a kuturgurbolgárok (hunok) temetési szokásához és régészeti hagyatékához – Trouvaille d'objets incinérés de l'époque avare à Bácsújfalu. Contributions à l'étude des rites funéraires et au legs archéologique des Koutourgours-Bulgares (Huns). *Archaeologiai Értesítő* 80 (1953) 133–141.

- DAIM–STADLER 1996 DAIM, F. – STADLER, P.: Der Goldschatz von Sönnicolaul Mare (Nagyszentmiklós). In: Daim, F. (Hrsg.): *Reitervölker aus dem Osten. Hunnen + Awaren*. Burgenländische Landesausstellung. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung 1996.
- DALTON 1901 DALTON, O. M.: *Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East*. London: British Museum Order of the Trustees 1901.
- DANNHEIMER 1979 DANNHEIMER, H.: Zur Herkunft der koptischen Bronzegefäße der Merowingerzeit. *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 44 (1979) 123–147.
- DAVIDSON 1952 DAVIDSON, G.: *Corinth XII: The Minor Objects*. Princeton: Princeton University Press 1952.
- DÁGI 2006 DÁGI, M.: Training the Eye. Technical details as clues in the attribution of ancient jewellery. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 105 (2006) 41–72.
- DEICHMANN 1958 DEICHMANN, W. F.: *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, III: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden-Baden: Steiner 1958.
- DELBRÜCK 1933 DELBRÜCK, R.: *Spätantike Kaiserporträts von Costantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs*. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 8. Berlin: Walter de Gruyter 1933.
- DEMANDT 1989 DEMANDT, A.: *Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian 284–565 n. Chr.* Handbuch der Altertumswissenschaft III,6. München: C. H. Beck 1989.
- DMITRIJEVIĆ–KOVAČEVIĆ–VINSKI 1962 DMITRIJEVIĆ, D. – KOVAČEVIĆ, J. – VINSKI, ZD.: *Seobanaroda. Arheološkog nalazi jugoslovenskog Podunavlja*. Katalog izložbe. Narodni Muzej Zemun: SAVA MIHIĆ 1962.
- DOBAT 2006 DOBAT, A. S.: The King and his Cult: The Axe-Hammer from Sutton Hoo and its Implications for the Concept of Sacral Leadership in Early Medieval Europe. *Antiquity* 80 (2006) 880–893.
- DONCEL-VOÛTE 1988 DONCEL-VOÛTE, P.: *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*. Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Catholique de Louvain LXIX. Louvain-la-Neuve: Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 1988.
- DRAUSCHKE 2007 DRAUSCHKE, J.: 'Byzantine' and 'oriental' imports in the Merovingian Empire from the second half of the fifth to the beginning of the eighth century. In: Harris, A. (ed.): *Incipient Globalization? Long-Distance Contacts in the Sixth Century*. Reading Medieval Studies Volume 32 = British Archaeological Reports, International Series 1644. London: Archaeopress 2007.
- DRAUSCHKE 2011 DRAUSCHKE, J.: *Zwischen Handel und Geschenk. Studien zur Distribution von Objekten aus dem Orient, aus Byzanz und aus Mitteleuropa im östlichen Merowingerreich*. Freiburger Beiträge zur Archäologie und Geschichte des ersten Jahrtausends 14. Rahden/Westf.: Marie Leidorf Verlag 2011.
- DUFRENNE 1978 DUFRENNE, S.: *Les illustrations du psautier d'Utrecht: sources et apport carolingien*. Association des publications près les universités de Strasbourg 161. Paris: Presses Universitaires de Strasbourg 1978.
- DULIÈRE 1968 DULIÈRE, C.: *La mosaïques des amazonnes*. Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea, fasc. 1. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie 1968.
- DULIÈRE 1974 DULIÈRE, C.: *Mosaïques des portiques de la Grande Colonnade*. Fouilles d'Apamée de Syrie, Miscellanea, fasc. 3. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie 1974.
- DUMITRAȘCU 1973 DUMITRAȘCU, S.: *Tezaurul de la Tăuteni-Bihor – Der Schatz von Tăuten-Bihor*. Oradea: Muzeul Țării Crișurilor 1973.
- DUNBABIN 1978 DUNBABIN, K. M. D.: *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford Monographs on Classical Archaeology. Oxford: Oxford University Press 1978.



- DÚZS–LENCZ 2010 Dúzs, K. – Lencz, B.: Tárgy – információ – érték. Object – information – value. *Archeometriai Műhely* (2010) 123–130. ([http://epa.oszk.hu/00800/00846/00020/pdf/Archeometriai\\_Muhely\\_EPA00846\\_10-02-DK-LB.pdf](http://epa.oszk.hu/00800/00846/00020/pdf/Archeometriai_Muhely_EPA00846_10-02-DK-LB.pdf))
- EFFENBERGER 1986 EFFENBERGER, A.: *Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert*. Leipzig: Koehler und Amelang 1986.
- EFFENBERGER ET AL. 1978 EFFENBERGER, A. – MARŠAK, B. – ZALESSKAJA, V. – ZASECKAJA, I.: *Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage Leningrad*. Ausstellung der Staatlichen Ermitage Leningrad in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Dezember 1978 bis März 1979. Berlin: Staatlichen Museen zu Berlin 1978.
- EICHHORN–URBON 1978 VON EICHHORN, P. – URBON, B.: Rekonstruktionsversuch der Gußtechnik im Wachsausschmelzverfahren. In: Paulsen, P. – Schach-Dörges, H.: *Das alamannische Gräberfeld von Giengen an der Brenz*. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 10. Stuttgart: Müller und Gräff 1978, 53–57.
- ELSNER 1998 ELSNER, J.: *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*. Oxford History of Art. Oxford–New York: Oxford University Press 1998.
- EMERY–KIRWAN 1938 EMERY, W. B. – KIRWAN, L. P.: *The Royal Tombs of Ballana and Qustul*. Service des antiquités de l'Égypte. Mission archéologique de Nubie 1929–34. Cairo: Government Press 1938.
- ENGEMANN 1972 ENGEMANN, J.: Anmerkungen zu spätantiken Geräten des Alltagslebens mit christlichen Bildern, Symbolen und Inschriften. *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15 (1972) 154–173.
- ENGEMANN 1984 ENGEMANN, J.: Eine spätantike Messingkanne mit zwei Darstellungen aus der Magiererzählung im F. J. Dölger Institut in Bonn. In: *Vivarium. Festschrift für Theodor Klauser*. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 11. Münster: Aschendorff'sche Verlagsbuchhandlung 1984, 115–131.
- ENGEMANN 1987 ENGEMANN, J.: Elfenbeinfunde aus Abu Mena/Ägypten. *Jahrbuch für Antike und Christentum* 30 (1987) 172–186.
- ENGEMANN 1997 ENGEMANN, J.: *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
- ENGEMANN 1998 ENGEMANN, J.: Zur Anordnung von Inschriften und Bildern bei westlichen und östlichen Elfenbeindiptychen des vierten bis sechsten Jahrhunderts. In: *Chatulae: Festschrift für Wolfgang Speyer*. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 28. Münster: Aschendorff'sche Verlagsbuchhandlung 1998, 109–130.
- ENNAIFER 1994 ENNAIFER, M.: La mosaïque africaines à la fin de l'antiquité et au début de l'époque médiévale. In: Johnson, P. – Ling, R. – Smith, D. J. (eds.): *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics held at Bath, England, on September 5–12, 1987. Part One*. Journal of Roman Archaeology. Supplementary Series 9. Ann Arbor, Mich. 1994, 307–319.
- ERCEGOVIĆ–PAVLOVIĆ 1982 ERCEGOVIĆ–PAVLOVIĆ, SL.: An Avarian Equestrian Grave from Mandjelos – Avarski konjanički grob iz Mandjelosa. *Sirmium* 4 (1982) 55–59.
- ERDÉLYI 1977 ERDÉLYI, I.: Das awarische Gräberfeld in Budakalász–Dunapart (Donauufer). *Mitteilungen des Archäologischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften* 7 (1977) 45–54.
- ERDÉLYI–NÉMETH 1969 ERDÉLYI, I. – NÉMETH, P.: A Várpalota-gimnáziumi avar temető – Le cimetière avar de Várpalota-Lycée. *Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei* 8 (1969) 167–198.
- ERDMANN 1938–39 ERDMANN, K.: Einige Bemerkungen zu den gegossenen Bronzegefäßen des 6. und 7. Jahrhunderts nordwärts der Alpen. *Bonner Jahrbücher* 143/144 (1938–1939) 255–260.
- ERDMANN 1943 ERDMANN, K.: *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*. Berlin: Kupferberg 1943.

- ESPÉRANDIEU–ROLLAND ESPÉRANDIEU, E.–ROLLAND, H.: *Bronzes antique de la Seine-Maritime*. Gallia, Suppléments 13. Paris: Edition du Centre National de la Recherche Scientifique 1959.
- ETTINGHAUSEN 1972 ETTINGHAUSEN, R.: *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World. Three modes of Artistic Influence*. The L. A. Mayer Memorial Studies in Islamic Art and Archaeology 3. Leiden: E. J. Brill 1972.
- ETTINGHAUSEN 1977 ETTINGHAUSEN, R.: *Arab Painting*. Treasures of Asia 4. Geneva–New York: Skira–Rizzoli 1977.
- FAIDER-FEYTMANS 1979 FAIDER-FEYTMANS, G.: *Les bronzes romains de Belgique*. Mainz: Pilipp von Zabern 1979.
- FALLICO 1967 FALLICO, A. M.: Bronzi tardoantichi dal Plemmyrion presso Siracusa. *Bolletino d'Arte* 57 (1967) 90–95.
- FINE 1996 FINE, St. (ed.): *Sacred Realm. The Emergence of the Synagogue in the Ancient World*. New York: Oxford University Press and Yeshiva University Museum 1996.
- FIRATLI 1990 FIRATLI, N.: *La sculpture byzantine figurée au musée archéologique d'Istanbul*. Catalogue revu et présenté par C. Metzger, A. Pralong et J.-P. Sodini. Bibliothèque de l'Institut Français d'Études Anatoliennes d'Istanbul XXX. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve 1990.
- FISCHER 1973 FISCHER F.: KEIMHAIA. Bemerkungen zur kulturgeschichtlichen Interpretation des sogenannten Südimports in den späten Hallstatt- und frühen La-Tène Kultur des westlichen Mitteleuropas. *Germania* 51 (1973) 436–459.
- FITZGERALD 1931 FITZGERALD, G. M.: *Beth-Shan Excavations 1921–1923. The Arab and the Byzantine Levels*. Publication of the Palestina Section of the Museum of the University of Pennsylvania 3. Philadelphia: The University Museum, University of Pennsylvania 1931.
- FLEISCHER 1967 FLEISCHER, R.: *Die römischen Bronzen aus Österreich*. Mainz: Philipp von Zabern 1967.
- FOLTZ 1984 FOLTZ, E.: *Herstellungstechnik. Untersuchungen zur Herstellung der Silberobjekte*. In: CAHN–KAUFMANN–HEINIMANN 1984, 363–369.
- FORNASIER 2001 FORNASIER, J.: *Jagddarstellungen des 6–4. Jhs. v.Chr. Eine ikonographische und ikonologische Analyse*. Eikon: Beiträge zur antiken Bildersprache 5. Münster: Ugarit-Verlag 2001.
- FOUCHER 1960 FOUCHER, L.: *Inventaire des mosaïques Sousse*. Feuille no. 57, de l'Atlas archéologique Sousse, Institut National d'Archéologie et Arts. Préface de H. H. Abdul-Wahab, Tunis: Imprimerie Officielle 1960.
- FOWDEN 1993 FOWDEN, G.: *Empire to Commonwealth. Consequences of Monotheism in Late Antiquity*. Princeton: Princeton University Press 1993.
- FRAIDER–MARTIN 1976 FRAIDER, G. – MARTIN, A.: *Mosaïques de Tunisie*. Tunis: Cérès Production 1976.
- FRANCE-LANORD–FLEURY 1998 FRANCE-LANORD, A. – FLEURY, M.: *Les trésors mérovingiens de la basilique de Saint-Denis*. Woippy, Gérard Klopp S.A. 1998.
- FRANKEN 1994 FRANKEN, N.: *Aequipondia. Figürliche Laufgewichte römischer und frühbyzantinischer Schnellwagen*. Alfter: VDG, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1994.
- Frey 2001 Frey, A.: Die alamannische Garbfunde von Tiegen, Stadt Freiburg in Breisgau. *Fundberichte aus Baden-Württemberg* 25, 2001, 767–824.
- FRYE 1969 FRYE, R. N.: *Historical notes on sasanian and byzantine silver*. Bulletin of the Asia Institute of Pahlavi University. Shiraz: Pahlavi University 1969.
- FUKAI–HORIUCHI 1969 FUKAI, S. – HORIUCHI, K.: *Taq-i-Bustan I*. The Tokyo University Iraq-Iran Archaeological Expedition, Report 10. Tokyo: University of Tokyo 1969.
- GABELMANN 1972 GABELMANN, H.: Die Typen der römischen Grabstelen am Rhein. *Bonner Jahrbücher* 172 (1972) 65–140.
- GABELMANN 1980 GABELMANN, H.: Circusspiele in der spätantiken Representationskunst. *Antike Welt* 11 (1980) 25–38.
- GAITZSCH 2005 GAITZSCH, W.: *Eisenfunde aus Pergamon. Geräte, Werkzeuge und Waffen*. Pergamenische Forschungen 14. Berlin–New York: Walter de Gruyter 2005.

- VON GALL 1990 VON GALL, H.: *Das Reiterkampfbild in der iranischen und iranisch Beeinflussten Kunst parthischer und sasanidischer Zeit*. Teheraner Forschungen VI. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1990.
- GANZERT 1983 GANZERT, J.: Zur Entwicklung lesbischer Kymation-Formen. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 98 (1983) 123–202.
- GARAM 1982 GARAM, É.: Rómaikori rézüstök korai avar sírokbán – Römerzeitliche Kupferkessel in frühawarischen Gräbern. *Archaeologiai Értésítő* 109 (1982) 73–88.
- GARAM 2001 GARAM, É.: *Funde byzantinischer Herkunft in der Awarenzeit vom Ende des 6. bis zum Ende des 7. Jahrhunderts*. Monumenta Avarorum Archaeologica 5. Budapest: Institut für Archäologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Ungarisches Nationalmuseum 2001.
- GARAM 2002a GARAM, É.: The relation of the Avar-aged grave finds of princes and common people to the Nagyszentmiklós Treasure. In: Kovács, T. (Chief editor): *The Gold of the Avars. The Treasure of Nagyszentmiklós*. Budapest: Hungarian Nationalmuseum, Helikon Kiadó 2002, 81–112.
- GARAM 2002b GARAM, É.: Kette und Schlüssel in frühawarenzeitlichen Frauengräbern. *Communicationes Archaeologicae Hungariae* (2002) 153–176.
- GARBSCH 1981a GARBSCH, J.: Some Fragments of North African red slip Dishes. In: Anderson, A. C. – Anderson, A. S. (eds.): *Roman pottery research in Britain and North-West Europe. Papers presented to Graham Webster, vol. I*. British Archaeological Reports 123. Oxford: B.A.R. 1981, 107–122.
- GARBSCH 1981b GARBSCH, J.: Zwei Navigius-Kanne in der Prähistorischen Statssammlung. *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 46 (1981) 191–198.
- GARSCHA 1933 GARSCHA, F.: Die Bronzepfanne von Güttingen. *Germania* 17 (1933) 36–42.
- GELICHI 1989 GELICHI, S.: I Langobardi nel Modenese. In: Cardarelli, A. – Pulini, I. – Zanasi, C. (eds.): *Modena dalle origini all'anno mille. Studi di archeologia e storia*. Modena: Franco Cosimo Panini 1989, 559–569.
- GIBSON 1994 GIBSON, M.: *The Liverpool Ivories. Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walker Art Gallery*. London: Her Majesty's Stationery Office 1994.
- GIOVAGNOLI 1935 GIOVAGNOLI, D. E.: Una collezione di vasi eucaristici. *Rivista di Archeologia Christiana* 12 (1935) 313–328.
- GONOSOVÁ 2000 GONOSOVÁ, A.: *Exotic Taste: The Lure of Sasanian Persia*. In: KATALOG BALTMORE-CLEVELAND-WORCESTER 2000, 130–133.
- GONOSOVÁ–KONDOLÉON 1994 GONOSOVÁ, A. – KONDOLÉON, CH. (eds.): *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum of Fine Arts*. Richmond: University of Virginia Press 1994.
- GORECKI 1994 GORECKI, J.: Der Bronzezeug aus Eich, Kr. Alzey-Worms. In: *Akten der 10. Internationalen Tagung über Antiken Bronzen. Freiburg, 18.–22. Juli 1988*. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 45. Stuttgart: Kommissionsverlag Konrad Theiss 1994, 173–182.
- GORECKI 1998 GORECKI, J.: Der Bonner Magierkrug aus dem Nachlass A. M. Schneiders. Einige Bemerkungen zu Typologie und Datierung. In: Seeliger, H. R. (Hrsg.): *A. M. Schneider: Reticulum. Ausgewählte Aufsätze und Kataloge seiner Sammlungen*. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 25. Münster: Aschendorff'sche Verlagsbuchhandlung 1998, 325–341.
- GRABAR 1966 GRABAR, A.: *L'Âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*. Paris: Gallimard-NRF 1966.
- GRABAR 1967 GRABAR, A.: *Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' I. bis zum Vordringen des Islam*. München: C. H. Beck 1967.
- GRABAR 1969 GRABAR, A.: *Christian Iconography. A Study of its Origins*. London: Routledge & Kegan Paul 1969.
- GRAEVEN 1900 GRAEVEN, H.: Die Darstellungen der Inder in antiken Kunstwerken. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 15 (1900) 195–218.



- GRASSINGER 1999 GRASSINGER, D.: *Die mythologischen Sarkophage*. Die antiken Sarkophagreliefs 12,2. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1999.
- GREIFENHAGEN 1961 GERIFENHAGEN, A.: Eine spätrömische Bronzekanne. *Berliner Museen* N. F. 10,1–2 (1961) 3–6.
- GRUNWALD 1998 GRUNWALD, L.: *Grabfunde des Neuwieder Beckens von der Völkerwanderungszeit bis zum frühen Mittelalter. Der Raum von Bendorf und Engers*. Internationale Archäologie 44. Rhaden/Westf.: Marie Leidorf Verlag 1998.
- GUDEA 1995 GUDEA, N.: Kreuzförmige Zeichen auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs aus vorkonstantinischer Zeit. In: *XII. Internationaler Kongress für Christliche Archäologie 22.–28. September 1991 Bonn*. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 20,2. Münster: Aschendorff'sche Verlagsbuchhandlung 1995.
- GUGGISBERG 2003 GUGGISBERG, M. A. (Hrsg.): *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde*. Silber im Spannungsfeld von Geschichte, Politik und Gesellschaft der Spätantike. Forschungen in Augst 34. Augst: Römermuseum Augst 2003.
- GUYAN 1966 GUYAN, W. U.: Ein vornehmes Grab von Barzheim-Alenfingen (Kt. Schaffhausen). *Ur-Schweiz – La Suisse primitive* 30 (1966) 36–51.
- GYULAI 2001 GYULAI, F.: Avar kori szerves eredetű edény anyagának vizsgálata – Examination of the material of Organic origin Pot in the Avar Age. In: Kiss, M. – Lengvári, I. (Hrsg.): *Együtt a Kárpát-medencében, Fiala népvándorlás kori kutatók VII. konferenciája – Together in Carpathian Basin, VII. Conference of Young Researchers of the Migration Period*. Pécs, 1996. szeptember/September 27–28. Pécs: Dolmen 2000 Bt. 2001, 69–72.
- GYULAI 2010 GYULAI, F.: Archaeobotany in Hungary. Seed, Fruit, Food and Beverages Remains in the Carpathian Basin: an Archaeobotanical Investigation of Plant Cultivation and Ecology from the Neolithic until the Late Middle Ages. Budapest: Archaeolingua 2010.
- HAMPEL 1905 HAMPEL, J.: *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Bd. I–III*. Braunschweig: Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1905.
- HANFMANN 1980 HANFMANN, G.: The Continuity of Classical Art. In: Weitzmann, K. (Hrsg.): *Age of Spirituality: A Symposium*. New York: The Metropolitan Museum of Art in Association with Princeton University Press 1980, 50–99.
- HANFMANN-RAMAGE 1978 HANFMANN-RAMAGE, G. M. A.: *Sculpture from Sardis: The Finds trough 1975*. Archaeological Exploration of Sardis 2. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1978.
- HARDT 2003 HARDT, M.: The nomad's greed for gold: from the fall of the Burgundians to the Avar treasure. In: Corradini, R. – Diesenberger, M. – Reimitz, H. (eds.): *The Construction of Communities in the Early Middle Ages. Texts, Resources and Artefacts*. The Transformation of the Roman World 12. Leiden–Boston: Brill 2003, 95–107.
- HARDT 2004 HARDT, M.: *Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend. Europa im Mittelalter*. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik 6. Berlin: Akademie Verlag 2004.
- HARDT 2008 HARDT, M.: Vererbte Königsschätze in Völkerwanderungszeit und frühem Mittelalter. In: B. Kasten (Hrsg.): *Herrscher- und Fürstentestamente im Westeuropäischen Mittelalter*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag 2008, 125–143.
- HARPER 1967 HARPER, P. O.: *Sasanian Silver. Late Antique and Early Medieval Arts of Luxury from Iran*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Art Museum 1967.
- HARPER 1978 HARPER, P. O.: *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire. Catalogue of an exhibition at the Asia House Gallery*. New York: Asia House 1978.
- HARPER 1981 HARPER, P. O.: *Silver Vessels of the Sasanian Period I. Royal Imagery*. New York: Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press 1981.
- HARPER 1991 HARPER, P. O.: The sasanian ewer; Questions of origin and influence. *Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan* 5 (1991) 67–81.

- HARRIS 2003 HARRIS, A.: *Byzantium, Britain and the West. The Archaeology of Cultural Identity AD 400–650*. Gloucestershire: Tempus 2003.
- HARRIS–HENIG 2010 HARRIS, A. – HENIG, M.: Hand-washing and Foot-washing, Sacred and Secular in Late Antiquity and the Early Medieval Period. In: Harris, A. – Henig, M. (eds.): *Intersections: The Archaeology and History of Christianity in England, Papers in Honour of Martin Biddle and Birthe Kjølbye-Biddle*. Oxford: Archaeopress 2010, 25–38.
- HAUSER 1992 HAUSER, S. R.: *Spätantike und frühbyzantinische Silberlöffel. Bemerkungen zur Produktion von Luxusgütern im 5. bis 7. Jahrhundert*. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 19. Münster: Aschendorff'sche Verlags-handlung 1992.
- HAYNES 1992 HAYNES, D.: *The Technique of Greek Bronze Statuary*. Mainz: Philipp von Zabern 1992.
- HELBIG 1868 HELBIG, W.: *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1868.
- HELLENKEMPER–SALIES 1987 HELLENKEMPER–SALIES, G.: Die Datierung der Mosaiken im Grossen Palast zu Konstantinopel. *Bonner Jahrbücher* 187 (1987) 273–308.
- HENGEL 1982 HENGEL, M.: Eine spätantike Messingkanne mit Achilleus-Darstellungen aus Jerusalem. *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bericht 1*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1982.
- HEURGON 1958 HEURGON, J.: *Le trésor de Ténès*. Délégation Générale du Gouvernement en Algérie, Sous-Direction des Beaux-Arts. Paris: Arts et Métiers Graphiques 1958.
- HIMMELMANN 1990 HIMMELMANN, N.: *Ideale Nacktheit in der Griechischen Kunst*. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft 26. Berlin 1990.
- HOFFMANN–KERNER 2002 HOFFMANN, A. – KERNER, S. (Hrsg.): *Gadara, Gerasa und die Dekapolis*. Zaberns Bildbände zur Archäologie. Mainz: Philipp von Zabern 2002.
- HOUSTON 1965 HOUSTON, M. G.: *Ancient Greek, Roman, and Byzantine costume and decoration*. London: Adam & Charles Black, Ltd. 1965.
- ILIEVA–CHOLAKOV 2005 ILIEVA, P. – CHOLAKOV, I. M.: A collective find from the Early Byzantine Age Found in Stara Zagora (South Bulgaria). *Antiquité Tardive* 13 (2005) 51–63.
- ILUK 1985 ILUK, J.: The export of Gold from the Roman Empire to barbarian countries from the 4<sup>th</sup> to 6<sup>th</sup> centuries. *Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte* 4,1 (1985) 79–102.
- INAN–ROSENBAUM 1979 INAN, J. – ROSENBAUM, E.: *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*. London: Oxford University Press 1966.
- INAN–ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979 INAN, J. – ALFÖLDI-ROSENBAUM, E.: *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei*. Neue Funde. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1979.
- JACKSON 1979 JACKSON, H.: *Lost wax bronze casting*. New York: Van Nostrand Reinhold 1979.
- JERUSALIMSKAJA 1972 JERUSALIMSKAJA, A. A.: K složeniju školy chudožestvennogo šelkotkačestva v Sogde. In: Ivanov, A. A. – Sorokin, S. S. (eds.): *Srednaja Azija i Iran. Sbornik stat'ej*. Leningrad: Avrora 1972.
- JOBST 1982 JOBST, W.: *Mosaiken in Salzburg*. Wien: Bundesverlag 1982.
- JOBST 1992 JOBST, W.: Zur Archäologie des Kaiserpalastes von Konstantinopel. In: Jobst, W. – Veters, H. (Hrsg.): *Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel. Vorbericht über das Forschungs- und Restaurierungsprojekt am Palastmosaik in den Jahren 1983–88*. Österreichische Akademie der Wissenschaften Phil.-Hist. Klasse. Denkschriften 228. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1992, 9–42.
- JOFFROY 1974 JOFFROY, R.: *Le cimetière de Lavoye (Meuse), Nécropole mérovingienne*. Paris: Picard 1974.
- KANTAR–NEUMANN 1950 KANTAR, S. – NEUMANN, R.: *Die Agora von Smyrna*. Istanbuler Forschungen 17. Berlin: Walter de Gruyter 1950.
- KATALOG BALTIMORE 1947 *Early Christian and Byzantine Art*. The Walters Art Gallery – The Baltimore Museum of Art. Exhibition. Baltimore: Trustees of the Walters Art Gallery 1947.

- KATALOG BALTIMORE–CLEVELAND–WORCESTER 2000 KONDELON, CHR. (ed.): *Antioch. The Lost Ancient City*. Published on the occasion of the exhibition held at the Worcester Art Museum, Worcester, Mass., Oct. 7, 2000–Feb. 4, 2001, at the Cleveland Art Museum, Cleveland, Ohio, Mar. 18–June 3, 2001, and at the Baltimore Museum of Art, Baltimore, Maryland, Sept. 16–Dec. 30, 2001. Princeton–Worcester: Princeton University Press 2000.
- KATALOG BELGRADE 1994 POPOVIĆ, I. (ed.): *Antique Silver from Serbia*. – Antičko srebro Srbiji. Belgrade: Nationalmuseum 1994.
- KATALOG BOSTON 1976 *Romans and Barbarians. Exhibitions Catalogue*, Museum of Fine Arts Boston. Boston: Department of Classical Art, Museum of Fine Arts, Boston 1976.
- KATALOG BRUXELLES 1993 *Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine (224–642)*. Exposition 12. février au 25 avril 1993. Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire: Crédit communal 1993.
- KATALOG BUDAPEST 2002 *Gold der Awaren. Der Goldschatz von Nagyszentmiklós. Ausstellungskatalog*. Budapest: Helikon Verlag–Ungarisches Nationalmuseum 2002.
- KATALOG CARTHAGE 1995 *Carthage – l'histoire, sa trace et son écho*. Paris: Edité par Paris Musées 1995.
- KATALOG FRANKFURT 1983 BECK, H. – BOL, P. C. (Hrsg.): *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum Alter Plastik, 16. Dezember 1983 bis 11. März 1984*. Frankfurt am Main: Liebieghaus Museum alter Plastik 1983.
- KATALOG FRANKFURT 1988 *Antike Porträts aus Jugoslawien*. Eine Ausstellung veranstaltet vom Dezernat Kultur und Freizeit, Museum für Vor- und Frühgeschichte der Stadt Frankfurt am Main, vom 9. September bis 27. November 1988. Nenad Cambi (Redaktion). Frankfurt am Main: Dezernat Kultur und Freizeit 1988.
- KATALOG FRANKFURT 1994 *Goldhelm, Schwert und Silberschätze. Reichtümer aus 6000 Jahren Rumänischer Vergangenheit*. Ausstellung des Dezernats Kultur und Freizeit, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Archäologisches Museum der Stadt Frankfurt am Main in und unter Mitwirkung der Schirn-Kunsthalle. Frankfurt: Museum für Vor- und Frühgeschichte 1994.
- KATALOG LONDON 1977 KENT, J. P. C. – PAINTER, K. S. (eds.): *Wealth of the Roman World. Gold Silver ad 300–700*. London: The British Museum 1977.
- KATALOG MILANO 1990 *Milano capitale dell'imperio romano 286–402*. Milano – Palazzo Reale 24 gennaio – 22 aprile 1990. Milano: Silvana Editore – Amilcare Pizzi Editore 1990.
- KATALOG MÜNCHEN 1998 WAMSER, L. (Hrsg.): *Rom und Byzanz. Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*. Katalog der Ausstellung der Prähistorischen Staatssammlung, München, 20. Oktober 1998 bis 14. Februar 1999. München: Hirmer Verlag 1998.
- KATALOG MÜNCHEN 2004 WAMSER, L. (Hrsg.): *Die Welt von Byzanz. Europas östliches Erbe. Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur*, Begleitbuch zur Ausstellung der Archäologischen Staatssammlung, München: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft 2004.
- KATALOG NEW YORK 1979 WEITZMANN, K. (ed): *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog. New York: Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press 1979.
- KATALOG PADERNBORN 1999 *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*. Katalog der Ausstellung, Paderborn 1999. Mainz: Philipp von Zabern 1999.
- KATALOG PARIS 1992 *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*. Musée du Louvre, 3 novembre 1992–1er février 1993. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux 1992.
- KATALOG PARIS-LYON 1989 *Trésors d'orfèvrerie gallo-romains. Ausstellungskatalog*. Paris, Musée du Luxembourg, 8 février – 23 avril 1989 – Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, 16 mai – 27 août 1989. Paris–Lyon: Musée du Luxembourg 1989.
- KATALOG ROM 2001 ARENA, M. S. – DELOGU, P. – PAROLI, L. – RICCI, M. – SAGUI, L. – VENDITELLI, L. (a cura di): *Roma dall' antichità al medioevo*. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi. Roma: Electa Napoli 2001.



- KATALOG SCHALLABURG 1986 *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*. H. Buschhausen–J. Dā'irat al-Āthār al-‘Āmmah. Ausstellungskatalog, Schallaburg, NÖ, 9.8.1986–2.11.1986. Wien: Wien Amt der Niederösterreichischen Landesregierung 1986.
- KATALOG WIESBADEN 1996 *Ägypten: Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil*. Katalog zur Ausstellung. Wiesbaden: Ludwig Reichert 1996.
- KATZEV 1992 KATZEV, S. W.: Miscellaneous Finds. In: Bass, G. F. – H. van Doorminck, Fr. (eds.): *Yassi Ada, I A Seventh-Century Byzantine Shipwreck*. The Nautical archaeology series 1. Texas: A&M University Press 1982, 266–295.
- KÁDÁR 1995 KÁDÁR, Z.: Die Menasampulle von Szombathely (Steinamanger, Ungarn). In: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie II*. Bonn: Città del Vaticano: Aschendorff'sche Verlagsbuchhandlung 1995, 886–888.
- KÁKOSY 1983 KÁKOSY, L.: Die Kronen im spätägyptischen Totenglauben. In: Grimm, G. – Heinen, H. – Winter, E. (Hrsg.): *Das römisch-byzantinische Ägypten. Akten des internationalen Symposions 26.–30. September in Trier. Aegyptica Treverensia 2. Trierer Studien zum griechisch-römischen Ägypten*. Mainz: Philipp von Zabern 1983, 57–60.
- KEIM 2007 KEIM, St.: *Kontakte zwischen dem alamannisch-bajuwarischen Raum und dem langobardenzeitlichen Italien*. Internationale Archäologie 98. Rahden/Westf.: Marie Leidorf Verlag 2007.
- KELLER 1913 KELLER, O.: *Die antike Tierwelt. Säugtiere*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann 1913.
- KENT 1961 KENT, J. P. C.: The comes sacrarum largitionum. In: Cruikshank Dodd, E. (ed.): *Byzantine Silver Stamps*. Dumbarton Oaks Studies 7. Washington, D.C. 1961, 35–45.
- KIILERICH 1993 KIILERICH, B.: *Late fourth century classicism in the plastic arts. Studies in the so-called Theodosian renaissance*. Odense University Classical Studies 18. Odense: Odense University Press 1993.
- KIILERICH 1998 KIILERICH, B.: *The Obelisk Base in Constantinople. Court Art and Imperial Ideology*. Rome: Giorgio Bretschneider 1998.
- KINGSLEY–RAVEH 1996 KINGSLEY S. A. – RAVEH K.: *The Ancient Harbour and Anchorange at Dor, Israel. Results of the underwater surveys 1976–1991*. British Archaeological Repors, Internationale Serie 626. Oxford: Archaeopress 1996.
- KISS 1992 KISS, A.: *Germanen im awarenzeitlichen Karpatenbecken*. In: F. Daim (Hrsg.): *Awarenforschungen I. Studien zur Archäologie der Awaren 4*. Wien: Institut für Ur- und Frühgeschichte der Universität Wien 1992, 35–134.
- KISS 1996 KISS, A.: *Das awarenzeitliche Gräberfeld von Kölked-Feketekapu A*. Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 2. Innsbruck: Verlag Wagner 1996.
- KISS 2001 KISS, A.: *Das awarenzeitliche Gräberfeld in Kölked-Feketekapu B., Bd. I–II*. Monumenta Avarorum Archaeologica 6. Budapest: Institut für Archäologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Ungarisches Nationalmuseum 2001.
- KISS G. 1983 KISS, G.: Egy avarkori fülbevalótípusról – Über einen awarenzeitlichen Ohrgehängentyp. *Archaeologiai Értesítő* 109 (1983) 100–111.
- KITZINGER 1946 KITZINGER, E.: The Horse and Lion Tapestry at Dumbarton Oaks. *Dumbarton Oaks Papers* 3 (1946) 1–72.
- KITZINGER 1965 KITZINGER, E.: Stylistic developments in pavement mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian. In: Charles-Picard, G. – Stern, H. (eds.): *La mosaïque gréco-romaine. Actes du Colloque International 1963. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique 1965, 341–352.
- KITZINGER 1984 KITZINGER, E.: *Byzantinische Kunst im Werden. Stilentwicklungen in der Mittelmeerkunst vom 3. bis zum 7. Jahrhundert*. Köln: DuMont Verlag 1984.
- KLEINBAUER 1976 KLEINBAUER, W. E.: A Byzantine revival: the inlaid bronze doors of Constantinople. *Archaeology* 29, 1 (1976) 16–29.

- KOCH 1973 KOCH, U.: Fränkische Reihengräber aus Horkheim (Kr. Heilbronn). *Jahrbuch für Schwäbisch-fränkische Geschichte* 27 (1973) 15–29.
- KOCH 1975 KOCH, G.: *Die mythologischen Sarkophage: Meleager*. Die antiken Sarkophagreliefs Bd. XII, 6. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1975.
- KOCSIS 2007 KOCSIS, L.: A tiszaroffi víztározó gátjának nyomvonalában végzett megelőző régészeti feltárásról – About the Preventive Excavation made on the Trace of the Dam of the Tiszaroff Reservoir. *Magyar Múzeum* 2007/1, 39–41.
- KOCSIS 2010 KOCSIS, L.: A tiszagyendai régészeti ásatás (2006–2007) leletei. Férfi és női sír mellékletei az avar gepida együttélés időszakából – Finds of the Preventiv Excavation at Tiszagyenda (2006–2007). In: Kovács T. (ed.): *Örök megújulás. Az ezredforduló új szerzeményei a Magyar Nemzeti Múzeumban – Eternal Renewal. The New Acquisitions at the Millennium in Hungarian National Museum*. Budapest: Hungarian Nationalmuseum, Verano Kft. 2010, 17–19.
- KOEPEL 1986 KOEPEL, G. M.: Die historische Reliefs der römischen Kaiserzeit IV. *Bonner Jahrbücher* 186 (1986) 1–90.
- KOLIAS 1988 KOLIAS, T., *Byzantinische Waffen: ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*. Byzantina Vindobonensia 17. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1988.
- KOLLWITZ 1941 KOLLWITZ, J.: *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12. Berlin 1941.
- KÖPSTEIN 1981 KÖPSTEIN, H.: Gebrauchsgegenstände des Alltags in archäologischen und literarischen Quellen. XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress. Akten I/1. Hauptreferate*. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 31,1 (1981) 355–375.
- KRAELING 1956 KRAELING, C. H.: *The Synagogue. The Excavations at Dura Europos. Final Report 8,1*. New Haven–London: Yale University Press 1956.
- KRAUSSE 1996 KRAUSSE, D.: Hochdorf III. Das Trink- und Speiseservice aus dem späthallstattzeitlichen Fürstengrab von Eberdingen-Hochdorf (Kr. Ludwigsburg). *Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg* 64. Stuttgart: Konrad Theiss 1996, 321–330.
- KRAUSSE 2003 KRAUSSE, D.: La phiale. In: Rolley, C. (ed.) *La tombe princière de Vix*. Pour la Société des Amis du Musée du Châtillonnais. Paris: Picard 2003, 217–222.
- KRIERER 1995 KRIERER, K. R.: *Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik*. Wiener Forschungen zur Archäologie 1. Wien 1995.
- KRÖGER 1982 KRÖGER, J.: *Sasanidischer Stukkodekor*. Baghdader Forschungen 5. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1982.
- KÜNZL 1981 KÜNZL, E.: Bronzekanne mit Fische Szenen. In: Gercke, P. (Hrsg.): *Funde aus der Antike. Sammlung Paul Dierichs Kassel*. Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Antikenabteilung Schloss Wilhelmshöhe 9. Kassel: Dierichs 1981, 154–159.
- LAVAN 2003 LAVAN, L.: Late Antique Archaeology: An Introduction. In: Lavan, L. – Bowden, W. (eds.): *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*. Late Antique Archaeology 1. Leiden–Boston–New York: Brill 2003.
- LAVIN 1963 LAVIN, I.: The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources. *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963) 181–286.
- LÁSZLÓ 1946 LÁSZLÓ Gy.: *A népvándorlás népeinek ősvallása. – Urreligion der völkerwanderungszeitlichen Völker*. Kolozsvár 1946.
- LÁSZLÓ 1970 LÁSZLÓ Gy.: Kettős honfoglalás – Über die „Doppelte Landnahme“ der Ungarn. *Archaeologiai Értesítő* 97 (1970) 176–179.
- LEADER-NEWBY 2004 LEADER-NEWBY, R. E.: *Silver and society in late antiquity: functions and meanings of silver plate in the fourth to seventh centuries*. Aldershot–Burlington: Ashgate 2004.
- LEHMANN 1990 LEHMANN, St.: Ein spätantikes Relief mit Zirkusspielen aus Serdica in Thrakien. *Bonner Jahrbücher* 190 (1990) 139–174.

- LEIBUNDGUT 1976 LEIBUNDGUT, A.: *Die römische Bronzen der Schweiz*. II. Avences 2. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1976.
- LEŠČENKO 1976 LEŠČENKO V. Ju.: *Ispol'zovanie vostočnogo serebra na Ural'e*. In: DARKEVIČ, V. R.: Chudožestvennyj metall vostoka VII-XII vv. Moskva: Librokom 1976, 176–188.
- LEVI 1947 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements, vols. 2*, Princeton–London–The Hague: Princeton University Press–Oxford University Press–Martinus Nijhoff 1947.
- LIM 1999 LIM, R.: In the „Temple of Laughter“. Visual and Literary Representations of Spectators at Roman Games. In: Bergmann, B. – Kondoleon, Ch. (eds.): *The Art of Ancient Spectacle. Studies in the History of Art, Symposium papers* 56. Washington: National Gallery of Art, Yale University Press 1999, 342–365.
- LINFERT 1974 LINFERT, A.: Eine Kanne für den Isis Kult ? - oder nur „nature morte“. *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 14 (1974) 17–27.
- LUCCHESI-PALLI 1988 LUCCHESI-PALLI, E.: Jagdszenen und dekorative Tierdarstellungen von Bawit. Untersuchungen zu ihrer Herkunft. *Boreas* 11 (1988) 165–176.
- MAGUIRE 1999 MAGUIRE, H.: *The Good Life*. In: BOWERSOCK–BROWN–GRABAR 1999, 238–257.
- MAGUIRE–MAGUIRE 2007 MAGUIRE, E. D. – MAGUIRE, H.: *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*. Princeton–Oxford: Princeton University Press 2007.
- MANO-ZISI 1952–53 MANO-ZISI, Dj.: Iskopavan'e na Caričinu Gradu 1949–52. Les fouilles de Caričin Grad en 1949–1952. *Starinar* 3–4 (1952–1953) 127–168.
- MARJANOVIĆ-VUJOVIĆ 1987 MARJANOVIĆ-VUJOVIĆ, G.: Pontes - pont de Trajan le depot medieval. In: Kondić, V. (eds.): *Djerdapskie sveske* 4. Beograd: Arheološki institut 1987, 137–142.
- MARTIN-KILCHER 1984 MARTIN-KILCHER, St.: *Römisches Tafelsilber: Form- und Funktionsfragen*. In: CAHN–KAUFMANN–HEINIMANN 1984, 393–404.
- MARTINI–SHERNIG 2000 MARTINI, W. – SHERNIG, E.: Das Jagdmotiv in der imperialen Kunst hadrianischer Zeit. In: Martini, W. (Hrsg.): *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, 129–155.
- MARTINIANI-REBER 1986 MARTINIANI-REBER, M.: Lyon: *Musée historique des tissus: Soieries sassanides, coptes et byzantines V<sup>e</sup>–XI<sup>e</sup> siècle*. Inventaire des Collections Publiques Françaises 30. Paris: Réunion des Musées Nationaux 1986.
- MATZULEWITSCH 1929 MATZULEWITSCH, L.: *Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage*. Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen II. Berlin–Leipzig: Walter de Gruyter 1929.
- MAZAL 1980 MAZAL, O. (Hrsg.): *Wiener Genesis. Kommentar zur Wiener Genesis. Faksimile Ausgabe des Codex theol. gr. 31. der Österreichischen Nationalbibliothek*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980.
- MAZAL 2001 MAZAL, O.: *Justinian I. und seine Zeit. Geschichte und Kultur des Byzantinischen Reiches im 6. Jahrhundert*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag 2001.
- MEISCHNER 1990 MEISCHNER, J.: Das Porträt der theodosianischen Epoche I. (380 bis 405 n. Chr.) *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 105 (1990) 303–324.
- DU MESNIL DU BUISSON 1939 DU MESNIL DU BUISSON, R.: *Les peintures de la Synagogue de Doura-Europos 245–256 après J.-C.* Scripta Pontificii Instituti Biblici 86. Roma: Pontificio Istituto Biblico 1939.
- MICHAELIDES 1987 MICHAELIDES, D.: *Cypriot Mosaics*. Picture book 7. Nicosia: Department of Antiquities, Cyprus 1987.
- MICHAELIDES 2001 MICHAELIDES, D.: Archeologia paleocristiana a Cipro. In: Farioli Campanati, R. (a cura di): Seminario internazionale di studi sul tema: „Le grandi isole del Mediterraneo orientale tra tarda antichità e medioevo“, Ravenna, 19–21 settembre 1998: in memoria di Luciano Laurenzi. *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina* XLIV (2001) 179–239.
- MIELSCH–NIEMEYER 2001 MIELSCH, H. – NIEMEYER, B.: *Römisches Silber aus Ägypten in Berlin*. Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 139/140. Berlin: Walter de Gruyter 2001.



- MINTO 1935 MINTO, A.: Spalliera in bronzo decorata ad intarsio del R. Museo Archaeologico di Firenze. *La Critica d'Arte* 1 (1935) 127–135.
- MOREY 1938 MOREY, C. R.: *The Mosaics of Antioch*. London–New York–Toronto: Longmans 1938.
- MOREY 1953 MOREY, Ch. R.: *Early Christian Art. An Outline of the Evolution of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century*. Princeton: Princeton University Press 1953<sup>2</sup>.
- MUNDELL MANGO 1986 MUNDELL MANGO, M.: *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*. In: Vikar, G. (ed.): A Walters Art Gallery Publication in the History of Art. Baltimore, Maryland: Trustees of the Walters Art Gallery 1986.
- MUNDELL MANGO 1994 MUNDELL MANGO, M.: Die drei byzantinische Silbergefäße und der Löffel. In: Pekarskaja, L. V.–Kidd, D.: *Der Silberschatz von Martynovka*. Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 1. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1994, 36–42.
- MUNDELL MANGO 1995 MUNDELL MANGO, M.: Artemis et Daphne. In: Efthymiadis, St. – Rapp, C. – Tsougarakis, D. (eds.): *Bosphorus. Essays in Honour of Cyril Mango = Byzantinische Forschungen* 21 (1995) 263–281.
- MUNDELL MANGO 1997 MUNDELL MANGO, M.: Continuity of fourth/fifth century silver plate in the sixth/seventh centuries in the Eastern Empire. *Antiquité Tardive* 5 (1997) 83–92.
- MUNDELL MANGO 1998 MUNDELL MANGO, M.: The archaeological context of finds of silver in and beyond the Eastern Empire. In: Cambi, N. – Marin, E. (eds.): *Radovi XIII. Međunarodnog Kongresa za Starokršćansku Arheologiju. Split-Poreč (25.9.-1.10.1994.)*. Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae III. (Studi di Antichità Cristiana LIV); Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku Supl. 87-89. Città del Vaticano. Split: Arheološki Muzej; Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana 1998, 207–252.
- MUNDELL MANGO 2001 MUNDELL MANGO, M.: Beyond the Amphora: Non-Ceramic Evidence for Late Antique Industry and Trade. In: Kingsley, S. – Decker, M. (eds.): *Economy and Exchange in the East Mediterranean during Late Antiquity. Proceedings of a Conference at Sommerville College, Oxford 29th May, 1999*. Oxford: Oxbow 2001, 87–106.
- MUNDELL MANGO 2006 MUNDELL MANGO, M.: Silver in Changing Contexts. In: Althaus, F. – Sutcliffe, M. (eds.): *The Road to Byzantium. Luxury Arts of Antiquity*. London: Fontanka Publishers 2006, 59–65.
- MUNDELL MANGO 2009 MUNDELL MANGO, M.: Tracking Byzantine silver and copper metalware. In: Mundell Mango, M. (ed.): *Byzantine Trade, 4<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> Centuries. The Archaeology of Local, Regional and International Exchange. Papers of the Thirty-eighth Spring Symposium of Byzantine Studies, St. John's College, University of Oxford, March 24. Society for the Promotion of the Byzantine Studies* 14. Aldershot–Burlington: Ashgate 2009, 230–236.
- MUNDELL MANGO–BENNETT 1994 MUNDELL MANGO, M. – BENNETT, A.: *The Seuso Treasure. Part one*. Journal of Roman Archaeology. Supplementary Series. No. 12., Part 1. Ann Arbor, Michigan: Journal of Roman Archaeology 1994.
- MUNDELL MANGO–MANGO–EVANS–HUGHES 1989 MUNDELL-MANGO, M. – MANGO, C. – EVANS, A. C. – HUGHES, M.: A 6<sup>th</sup>-century Mediterranean bucket from Bromeswell Parish, Suffolk. *Antiquity* 63 (1989) 295–311.
- MUÑOZ 1906 MUÑOZ, A.: *L'art byzantin a exposition de Grottaferrata*. Esposizione italo-bisantina 1905: Grottaferrata. Rome: Danesi 1906.
- MUTH 1998 MUTH, S.: *Erleben von Raum – leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*. Archäologie und Geschichte 10. Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte 1998.
- MUTH 2001 MUTH, S.: Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus. In: Bauer, F. A. – Zimmermann, N. (Hrsg.): *Epochenwechsel in der Spätantike*. Sonderband Antike Welt. Mainz: Philipp von Zabern, 2001, 95–116.
- MUTHESIUS 1997 MUTHESIUS, A.: *Byzantine Silk Weaving AD 400 to 1200*. Vienna: Verlag Fassbaender 1997.

- MUTZ 1972 MUTZ, A.: *Die Kunst des Metalledrehens bei Römern*. Interpretation antiker Arbeitsverfahren auf Grund von Werkspuren. Basel – Stuttgart: Birkhäuser Basel 1972.
- MÜLLER 2006 MÜLLER, U.: *Zwischen Gebrauch und Bedeutung. Studien zur Funktion von Sachkultur am Beispiel Mittelalterlichen Handwaschgeschirrs (5./6. bis 15./16. Jahrhundert*. Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters, Beiheft 20. Bonn: Habelt 2006.
- NAGY 1950 NAGY, L.: Üvegserleg hálós díszítés utánzatával a budakalászi őrtoronyból – L'imitation d'un vase diatrète, retrouvée au burgus de Budakalász. *Budapest Régiségei* 15 (1950) 535–539.
- NAGY 1971 NAGY, S.: Nekropola iz ranog srednjeg veka u ciglani „Polet” u Vrbasu – Das frühmittelalterliche Gräberfeld auf dem Gelände der Ziegelei „Polet” bei Vrbas. *Rad Vojvođanskih Muzeja* 20 (1971) 187–268.
- NAPOLEONE-LEMAIRE–BALTY 1969 NAPOLEONE-LEMAIRE, J. – BALTY, J. CH.: *L'église à Atrium de La Grande Colonnade*. Fouilles d'Apamée de Syrie I,1. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie 1969.
- NAUMENKO–BEZUGLOV 1996 NAUMENKO, S. A. – BEZUGLOV, S. I.: Új bizánci és iráni leletek a Don vidék sztyeppéiről – New Finds of Byzantine and Iranian Import in the Steppes of the Don Region. *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve – Studia Archaeologica* II (1996) 247–257.
- NAWROTH 2001 NAWROTH, M.: *Das Gräberfeld von Pfahlheim und das Reizubehör der Merowingerzeit*. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 19. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2001.
- NETZER–WEISS 1995 NETZER, E. – WEISS, Z.: New evidence for Late-Roman and Byzantine Sepphoris. In: *The Roman and Byzantine Near East: Some Recent Archaeological Research*. Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 14. Portsmouth, RI: Journal of Roman Archaeology 1995, 162–176.
- NIKOLAJEVIĆ 1992 NIKOLAJEVIĆ, I.: *Gli avori e le steatiti medievali dei musei civici di Bologna*. Bologna: Grafis Edizioni 1992.
- NOLL 1974 NOLL, R.: *Vom Altertum zum Mittelalter. Spätantike, altchristliche, völkerwanderungszeitliche Denkmäler der Antikensammlung*. Wien: A. Schroll & Co. 1974.
- NUBER 1972 NUBER, H. U.: Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit. *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 53 (1973) 1–232.
- OBERLEITNER 1959 OBERLEITNER, W.: Fragment eines spätantiken Porträtkopfes aus Ephesos. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 44 (1959) 83–100.
- OBERLEITNER 1964–65 OBERLEITNER, W.: Beiträge zur Geschichte der spätantiken Porträtplastik aus Ephesos. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 47 (1964–1965) 5–35.
- ODOBESCU (1889–1900) 1976<sup>2</sup> ODOBESCU, A.: *Tezaurul de la Pietrosa – Le trésor de Pétrossa. Historique, Description. Étude sur l'orfèvrerie antique*. (Paris: J. Rothschild 1889–1900), București: Editura Academiei Republicii Socialiste România 1976<sup>2</sup>.
- L'ORANGE 1962 L'ORANGE, H. P.: Ein unbekanntes Porträt einer spätantiken Kaiserin. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae* 1 (1962) 49–56.
- L'ORANGE 1965a L'ORANGE, H. P.: *Art Form and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton: Princeton University Press 1965.
- L'ORANGE 1965b L'ORANGE, H. P.: *Studien zur Geschichte des Spätantiken Porträts*. Rom: H. Aschehoug & Company 1965.
- L'ORANGE 1969 L'ORANGE, H. P.: Nuovo materiale per lo studio della scultura altomedioevale. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 4 (1969) 213–214.
- ORBELI–TREVER 1935 ORBELI, N. A. – TREVER, K. V.: *Sasanidskij metall - Orfèvrerie sasanide. Objets en or, argent et bronze*. Moscou-Leningrad: Academia 1935.
- ORSI 1942 ORSI, P.: *Sicilia Bizantina. Collezione meridionale. Serie III, I,1. Mezzogiorno Artistico. Vol. 1*. Roma: Direzione Collezione meridionale 1942.

- OVADIAH–OVADIAH 1987 OVADIAH, R. – OVADIAH, A.: *Mosaic Pavements in Israel. Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*. Bibliotheca Archaeologica 8. Roma: „L’Erma” di Bretschneider 1987.
- OVERBECK 1973 OVERBECK, B.: *Argentum Romanum. Ein Schatzfund von spätrömischen Prunkgeschirr*. München: Hypo Bank 1973.
- PAINTER 1977a PAINTER, K. S.: *The Mildenhall Treasure. Roman Silver from East Anglia*. London: The British Museum 1977.
- PAINTER 1977b PAINTER, K. S.: *The Water Newton Early Christian Silver*. London: British Museum 1977.
- DE PALOL SALELLAS 1950 DE PALOL SALELLAS, P.: *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo. I. Jarritos y pateneas liturgicos*. Barcelona: Consejo Superior 1950.
- DE PALOL SALELLAS 1954 DE PALOL SALELLAS, P.: Westgotische liturgische Bronzen in Spanien. In: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christliche Archäologie, Bd. I. Frühmittelalterliche Kunst*. Baden-Baden: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1954, 41–60.
- DE PALOL–RIPOLL 1989 DE PALOL, P. – RIPOLL, G.: *I Goti*. Madrid 1989.
- DE PALOL–CORTES 1974 DE PALOL, P. – CORTES, J.: *La villa romana de la Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia). Excavaciones de 1969 y 1970. Vol. 1. Acta Arqueológica Hispánica 7*. Madrid 1974.
- PANI ERMINI–MARINONE 1981 PANI ERMINI, L. – MARINONE, M.: *Catalogo dei materiali paleocristiani à alto-medioevali. Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato - Archivi di Stato 1981.
- PARRISH 1984 PARRISH, D.: *Season Mosaics of Roman North Africa*. Archaeologica 46. Roma: „L’Erma” di Bretschneider 1984.
- PÁSZTOR–VIDA 1991 PÁSZTOR, A. – VIDA, T.: Grave from Budakalász with a Byzantine Coin. *Studia Comitatusiensia* 22 (1991) 241–253.
- PÁSZTOR–VIDA 1995 PÁSZTOR, A. – VIDA, T.: Avar Period Cemetery at Budakalász. A Preliminary Archaeological Report on the Excavations of the Avar Period Cemetery of Budakalász-Dunapart. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 47 (1995) 215–225.
- PÁSZTOR–VIDA 2001 PÁSZTOR, A. – VIDA, T.: Eine frühbyzantinische Bronzekanne aus dem awarenzeitlichen Gräberfeld von Budakalász. In: Bálint, Cs. (Hrsg.): *Kontakte zwischen Iran, Byzanz und der Steppe im 6.-7. Jahrhundert*. Varia Archaeologica Hungarica 10. Budapest–Napoli–Roma: Istituto Archaeologici Academiae Scientiarum Hungaricae cum Instituto Italico pro Africa atque Oriente et cum Instituto Orientali Neapolitano 2001, 303–311.
- PEKARSKAJA–KIDD 1994 PEKARSKAJA, L. – KIDD, D.: *Der Silberschatz von Martynovka*. Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 1. Innsbruck: Verlag Wagner 1994.
- PELIKANIDES 1948 PELIKANIDES, S.: Argyrá pinákia tou Mouseiou Benaki. *Archaiologiké Ephemeris* 81–83 (1942–1944) [1948] 37–42.
- PÉRIN 1992 PÉRIN, P.: A propos de vases de bronze „coptes” du VII<sup>e</sup> siècle en Europe de l’Ouest: le pichet de Bardouville (Seine-Maritime). *Cahiers archéologiques* 40 (1992) 35–50.
- PÉRIN 2005 PÉRIN, P.: La vaiselle de bronze dite „copte” dans les royaumes romano-germaniques d’occident. État de la question. *Antiquité Tardive* 13 (2005) 85–97.
- PERRING 1977 PERRING, D.: Aspects of Art in Romano-British Pottery. In: Mualy, J. – Henig, M. (eds.): *Roman Life and Art in Britain*. British Archaeological Reports, British Series 41,2. Oxford: B.A.R 1977.
- PESKA–TEJRAL 2002 PESKA, J. – TEJRAL, J. (Hrsg.): *Das germanische Königsggrab von Mušov in Mähren*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 55,1. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum 2002.
- PICCIRILLO 1989 PICCIRILLO, M.: *Madaba. Le chiese e i mosaici*. Studium Biblicorum Franciscanum – Collectio Maior, no. 34. Jerusalem: Franciscan Printing Press 1989.



- PICCIRILLO 1993      PICCIRILLO, M.: The Mosaics of Jordan. American. In: Bikai, P. M. – Dailay, Th. A. (eds.): *Center of Oriental Research Publications 1*. Amman: American Center of Oriental Research 1993.
- PIRLING 1974      PIRLING, R.: *Das römisch-fränkische Gräberfeld von Krefeld-Gellep 1960-1963*. Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit Bd. 8. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1974.
- PITARAKIS 2005      PITARAKIS, B.: Une production caractéristique de cruches en alliage cuivreux (VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles): Typologie, techniques et diffusion. *Antiquité Tardive* 13 (2005) 11–27.
- PLESNIČAR-GEC 1982      PLESNIČAR-GEC, L.: *Antična posoda iz Emone s figuralnim prizorom – The Figural Vessel from Emona*. Situla. Dissertationes Musei Nationalis Sloveniae 22/2. Ljubljana: Narodni Muzej 1982.
- PLESNIČAR-GEC 2002      PLESNIČAR-GEC, L.: The Figural vessel from Emona. Technical appendix from A. Giumlia-Mair. In: Mattusch, C. C. – Brauer, A. – Knudsen, S. E. (eds.): *From the Parts to the Whole. Acta of the 13<sup>th</sup> International bronze congress, held at Cambridge, Massachusetts, May 28 – June, 1996, vol. 2*. Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 39. Portsmouth, Rhode Island: Journal of Roman Archaeology 2002, 249–255.
- POHL 1988      POHL, W.: *Die Awaren. Ein Steppenvolk in Mitteleuropa 567-822 n. Chr.* München: Verlag C. H. Beck 1988.
- POHL 2003      POHL, W.: A Non-Roman Empire in Central Europe: the Avars. In: Goetz, H.-W. – Jarnut, J. – Pohl, W. (eds.): *Regna et Gentes. The Relationship between Late Antique and Early Medieval Peoples and Kingdoms in the Transformation of the Roman World*. The Transformation of the Roman World 13. Leiden–Boston–New York: Brill 2003, 571–595.
- PONS 1992      PONS, M. G.: *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias 1992.
- VON PRITTWITZ UND GAFFRON–MIELSCH 1997      H.-H. VON PRITTWITZ UND GAFFRON – H. MIELSCH (Hrsg.): *Das Haus lacht vor Silber. Die Prunkplatte von Bizerta und das römische Tafelgeschirr*. Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 8. Bonn-Köln: Rheinland-Verlag, Habelt Verlag 1997.
- PUTZKO 1984      PUTZKO, V. G.: Serebrjanye kuvšiny iz Žigajlovki – Silberkannen von Žigajlovka. *Vestnik Drevnej Istorii* 171,4 (1984) 77–89.
- RADNÓTI 1938      RADNÓTI, A.: *Die römischen Bronzegefäße von Pannonien*. Dissertationes Pannonicae II,6. Budapest: Institut für Münzkunde und Archäologie der Péter Pázmány Universität 1938.
- RADNÓTI 1960      RADNÓTI, A.: Eine Bronzekanne aus Augsburg. *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 25 (1960) 99–124.
- ROSNER 1999      ROSNER, GY.: *Das awarenzeitliche Gräberfeld in Szekszárd-Bogyiszlói Straße*. Monumenta Avarorum Archaeologica 3. Budapest: Institut für Archäologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und Ungarisches Nationalmuseum 1999.
- QUAST 2011      QUAST, D.: Symbolic Treasures in Barbarian Burials (3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> Century AD). In: Baldini Lippolis, I. – Morelli, A. L. (a cura di): *Ogetti-simbolo. Produzione, uso e significato nel mondo antico*. Ornamenta 3. Bologna: AnteQuem 2011, 253–268.
- RADDATZ 1976      RADDATZ, K.: *Grabfunde der römischen Kaiserzeit und Völkerwanderungszeit von Kirchweyhe und Osterholz, Kreis Grafschaft Hoya*. Materialhefte zur Ur- und Frühgeschichte Niedersachsens 10. Hildesheim: Lax Verlag 1976.
- RADULESCU–CLIANTE 1986      RADULESCU, A. – CLIANTE, T.: Tezaurul de la Sucidava-Izvoarele, jud. Constanța – Le trésor de Sucidava-Izvoarele, département de Constanța. *Pontica* 19 (1986) 127–158.
- RAECK 1992      RAECK, W.: *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1992.

- RANISAVLJEV 2007 RANISAVLJEV, A.: *Ranosrednovjekovna nekropola kod Mokrina – Early medieval necropolis near Mokrin*. Serbian Archaeological Society 4. Belgrade: Serbian Archaeological Society 2007.
- RAUSING 1967 RAUSING, G.: *The Bow: Some Notes on its Origin and Development*. Acta Archaeologica Lundensia 6. Bonn: Rudolf Habelt Verlag–Lund CWK Gleerups Förlag 1967, 49–121.
- REIß 1994 REIß, R.: *Der merowingerzeitliche Reihengräberfriedhof von Westheim (Kreis Weißenburg-Gunzenhausen)*. Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 10. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1994.
- RICE 1959 RICE, D. T.: *Kunst aus Byzanz*. München: Hirmer Verlag 1959.
- RIEDERER 1987 RIEDERER, J.: Kupfer, Bronze, Messing. In: Riederer, J. (Hrsg.): *Archäologie und Chemie. Einblicke in die Vergangenheit*. Ausstellung des Rathgen-Forschungslabors und des Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Rathgen-Forschungslabor; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1987, 99–130.
- RIEGL 1901 RIEGL, A.: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Bd. I*. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1901.
- ROBINSON 1972 ROBINSON, H. R.: Problem in Reconstructing Roman Armour. *Bonner Jahrbücher* 172 (1972) 24–35.
- ROGGE 1995 ROGGE, S.: Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 9. *Die Sarkophage Griechenlands und der Donauprovinzen, I. Die attischen Sarkophage, fasc. 1. Achill und Hippolytos*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1995.
- ROLLAND 1965 ROLLAND, H.: *Bronzes antiques de Haute Provence. (Basses-Alpes, Vaucluse)*. Gallia, Suppléments XVIII. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1965.
- VON ROQUES DE MAUMONT 1958 VON ROQUES DE MAUMONT, H.: *Antike Reiterstandbilder*. Berlin: Walter de Gruyter 1958.
- ROSS 1962 ROSS, M.: *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection 1. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University 1962.
- ROSS 1965 ROSS, M.: *Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period*. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection 2. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University 1965.
- ROTH 1978 ROTH, H.: Bronzegefäße in der Merowingerzeit. In: *Reallexikon für Germanische Altertumskunde*. Berlin: De Gruyter 3 (1978) 495–503.
- ROTH 1980 ROTH, H.: Urcei Alexandrini. *Germania* 58 (1980) 156–161.
- ROTH 1986 ROTH, H.: *Kunst und Handwerk im frühen Mittelalter: archäologische Zeugnisse von Childeric I. bis zu Karl dem Großen*. Stuttgart: Theiss Verlag 1986.
- RUPP 1996 RUPP, C.: La necropoli longobarda di Nocera Umbra (loc. Il Portone): l'analisi archeologica. In: Paroli, L. (a cura di): *Umbria longobarda. La necropoli di Nocera Umbra nel centenario della scoperta*. Roma: De Luca Editori d'arte 1996, 23–39.
- RUPP 2005 RUPP, C.: *Das langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra 1. Ricerche di Archeologia Altomedievale* 31. Firenze: All'Insegna del Giglio 2005.
- SALOMONSON 1962 SALOMONSON, J. W.: Late Roman Earthenware with Relief Decoration found in Northern Africa in Egypt. *Oudheidkundige Medelingen* XLIII (1962) 53–95.
- SALOMONSON 1969 SALOMONSON, J. W.: Spätromische Tonware mit Reliefverzierung aus nordafrikanischen Werkstätten. Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zur Reliefgeschmückten Terra Sigillata Chiara „C“. *Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 44 (1969) 4–109.
- SALOMONSON 1973 SALOMONSON, J. W.: Kunstgeschichtliche und ikonographische Untersuchungen zu einem Tonfragment der Sammlung Benaki in Athen. *Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 48 (1973) 3–90.

- SANDE 1975 SANDE, S.: Zur Portraitplastik des sechsten nachchristlichen Jahrhunderts. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 6 (1975) 65–106.
- SCHÄFER 1989 SCHÄFER, TH.: Die Dakerkriege Trajans auf einer Bronzekanne. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989) 283–317.
- SCHMAUDER 2002 SCHMAUDER, M.: Zwei spätantike Silbergefäße aus Täuteni Bihor. *Boreas* 25 (2002) 209–224.
- SCHLUNK 1939 SCHLUNK, H.: *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum: spätantike und byzantinische Kleinkunst aus Berliner Besitz*. Ausstellung aus Anlaß des VI. Internationalen Kongresses für Archäologie, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz 22. August bis 30. September 1939. Berlin: Kaiser Friedrich Museum 1939.
- SCHLUNK 1988 SCHLUNK, H.: *Die Mosaikkuppel von Centcelles*. Madrider Beiträge 13. Mainz: Philipp von Zabern 1988.
- SCHÖBER 1954 SCHÖBER, A.: Der „norische Krieger“ von Celje. *Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku* LVI–LIX,1 (1954–1957) 192–197.
- SCHULZE-DÖRRLAMM 1984 SCHULZE-DÖRRLAMM, M.: Diskussionsbeitrag und Interpretation früh- und hochmittelalterlichen Flussfunde. *Frühmittelalterliche Studien* 18 (1984) 222–248.
- SCHULZE-DÖRRLAMM 1994 SCHULZE-DÖRRLAMM, M.: Neuerwerbungen für die Sammlungen. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 41,2 (1994) 653–654.
- SCHULZE-DÖRRLAMM 2010 SCHULZE-DÖRRLAMM, M.: Der Handel mit byzantinischen Metallwaren aus archäologischer Sicht: Gürtelschnallen, Frauenschmuck, Zaumzeug, Bronzegefäße. In: Kislinger, E.–Koder, J.–Külzer, A. (Hrsg.): *Handelsgüter und Verkehrswege. Aspekte der Warenversorgung im östlichen Mittelmeerraum (4. bis 15. Jahrhundert)*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Denkschriften 388. Veröffentlichungen zur Byzanzforschung XVIII. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 2010, 241–273.
- SCHWARTZ 1954–57 SCHWARTZ, J.: A propos d’ustensiles „coptes“ trouvés en Europe occidentale. *Bulletin de la Société d’archéologie copte* 14, 1954–57, 51–58.
- SCHWARTZ 1958 SCHWARTZ, J.: Sur le prétendus liens économiques entre l’Egypte et la région rhénane au VII<sup>e</sup> siècle. *Revue d’Alsace* 97 (1958) 129–133.
- SEVERIN 1972 SEVERIN, H.-G.: *Zur Porträtplastik des 5. Jahrhunderts n. Chr.* Miscellanea Byzantina Monacensia 13. München: Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität 1972.
- SEVRUGIAN 1992 SEVRUGIAN, P.: *Liturgisches Gerät aus Byzanz. Die Berliner Patene und ihr Umkreis*. Schriften des Museums für Spätantike und Byzantinische Kunst 1. Berlin 1992.
- SEYRIG 1937 SEYRIG, H.: Antiquités Syriennes. Armes et costumes iraniens de Palmyre. *Syria* 18 (1937) 4–31.
- SHELTON 1981 SHELTON, K. J.: *The Esquiline Treasure*. London: The British Museum 1981.
- SHEPARD 2008 SHEPARD, J. (ed.): *The Cambridge History of the Byzantine Empire, c. 500–1492*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- SHURINOVA 1967 SHURINOVA, R.: *Coptic Textiles, Collection of Coptic Textiles in the State Pushkin Museum of Fine Arts*. Moscow-Leningrad: Avrora 1967.
- SMITH 1999 SMITH, R. R. R.: Late Antique portraits in a public context: Honorific statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300–600. *The Journal of Roman Studies* LXXXIX (1999) 154–189.
- SOMOGYI 1997 SOMOGYI, P.: *Byzantinische Fundmünzen der Awarenzeit*. Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 5. Innsbruck 1997.
- SPASIĆ-ĐURIĆ 2002 SPASIĆ-ĐURIĆ, D.: *Viminacium: The capital of the Roman province of Upper Moesia*. Požarevac: Narodni muzej 2002.
- STAUFFER 1991 STAUFFER, A.: *Textilien aus Ägypten: aus der Sammlung Bouvier. Spätantike, koptische und frühislamische Gewebe*. Ausstellung vom 25. Okt. 1991 - 5. Jan. 1992 im Museum für Kunst und Geschichte/Musée d’Art et d’Histoire. Fribourg/Freiburg: Benteli 1991.



- STEFANELLI 1989 STEFANELLI, L. P. B. (a cura di): *Il bronzo dei Romani: arredo e suppellettile. Il metallo. Mito e fortuna nel mondo antico 1*. Roma: L'Erma" di Bretschneider 1989.
- STEFANELLI 1991 STEFANELLI, L. P. B. (a cura di): *L'argento dei Romani: vasellame da tavola e d'apparato. Il metallo. Mito e fortuna nel mondo antico 2*. Roma: L'Erma" di Bretschneider 1991.
- STEFANELLI 1992 STEFANELLI, L. P. B. (a cura di): *L'oro dei Romani: gioielli di età imperiale. Il metallo. Mito e fortuna nel mondo antico 3*. Roma: L'Erma" di Bretschneider 1992.
- DI STEFANO 1995 DI STEFANO, G.: Un triclinio per Afrodite. *Archaeologia Viva* 52 (1995) 26–30.
- STEIER 1926 STEIER: Löwe. In: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* 13,1. Berlin: J. B. Messlerschen Buchhandlung 1926, 968–990.
- STEIER 1936 STEIER: Tiger. In: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* 11, Berlin: J. B. Messlerschen Buchhandlung 1946–951.
- STERN 1960 STERN, H.: *Recueil général des mosaïques de la Gaule, vol. I: Province de Belgique 2. Gallia – Suppléments X*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1960.
- STILLWELL 1938 STILLWELL, R. (ed.): *Antioch-on-the-Orontes, vol. II: The Excavations of 1933–36*. Princeton: Princeton University Press 1938.
- STRONG 1966 STRONG, D. E.: *Greek and Roman Gold and Silver Plate*. London: Methuen 1966.
- STROSZECK 1998 STROSZECK, J.: *Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, Schreitenden Löwen und Löwenkampfgruppen. Die Antiken Sarkophagreliefs 6,1*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1998.
- STRZYGOWSKI 1917 STRZYGOWSKI, J.: *Altai-Iran und Völkerwanderung*. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1917.
- STUPPERICH 1997 STUPPERICH, R.: Römisches Silbergeschirr der mittleren bis späten Kaiserzeit in Germanien. In: VON PRITZWITZ UND GAFFRON-MIELSCH 1997, 71–89.
- STYLIANOU 1969 STYLIANOU, A. – STYLIANOU, I.: *Hoi thēsauroi tēs Lampusēs – The Treasures of Lambousa*. Nicosia: Zavallis 1969.
- SZŐNYI 1976 SZŐNYI, E.: A győr homokgödri római kori temető I. – Das römische Gräberfeld in Győr-Homokgödörök I. *Arrabona* 18 (1976) 5–37.
- TALBOT RICE 1975 TALBOT RICE, T.: Animal combat scenes in Byzantine Art. In: Robertson, E. – Henderson, K. (eds.): *Studies in memory of David Talbot Rice*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1975.
- TANABE 1987 TANABE, K.: A Sasanian Silver Plate with Leopard Hunt. *Bulletin of the Asia Institut* 1 (1987) 81–94.
- TASSINARI 1975 TASSINARI, S.: *La vaiselle de bronze, romaine et provinciale au Musée des Antiquités Nationales. Gallia, Suppléments 29*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1975.
- THEUWS 2000 THEUWS, F.: Rituals in transforming societies. In: Theuws, F. – Nelson, J. L. (eds.): *Rituals of power. From Late Antiquity to the Early Middle Ages. The Transformation of the Roman World 8*. Leiden–Boston–New York: Brill 2000.
- THOMAS 1971 THOMAS, E. B.: *Helme, Schilde, Dolche*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1971.
- THOMAS 1988 THOMAS, E.: Spätantike und frühbyzantinische Silbergegenstände im Mittleren Donaugebiet, innerhalb und ausserhalb der grenzen des Römerreiches. In: Duval, N. – Baratte, Fr. (Hrsg.): *Argenterie romaine et byzantine. Actes de la Table Ronde Paris 1–13 octobre 1983*. Paris: De Boccard 1988, 135–145.
- TOMAŠEVIĆ 1972 TOMAŠEVIĆ, G. C.: Une mosaïque du V<sup>e</sup> siècle de Heraklea Lynkestis et la question de la formation du style de l'art médiéval. Symbolisme et son reflet sur le style. In: *Actas del VIII congreso internacional de arqueologia cristiana Barcelona 1969. Studi di antichità cristiana 30*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 1972, 567–580.
- TOMKA 2001 TOMKA, P.: Az árpási 5. századi sír – Das Grab aus dem 5. Jh. in Árpás. *Arrabona* 39 (2001) 161–188.
- TOLL' 1926 TOLL', H.: Sasanido-egipetskaja tkan' iz Antinoi. In: *Recueil d'études, dédiées a la mémoire de N. P. Kondakov. Archeologie, Histoire de l'Art. Etudes byzantines. „Seminarium Kondakovianum“* Prag 1926, 93–100.

- TORMA 1986 TORMA, I.: *Pest megye régészeti topográfiája. A budai és szentendrei járás. Archäologische Topographie von Komitat Pest. Die Bezirke von Buda und Szentendre. Magyarország Régészeti Topográfiája 7. – Archäologische Topographie von Ungarn Bd. 7.* Budapest: Akadémia Kiadó 1986.
- TOYNBEE 1963 TOYNBEE, J. M. C.: *A Silver Casket and Strainer from the Walbrook Mithraeum in the City of London. Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 4.* Leiden: Brill 1963.
- TOYNBEE 1973 TOYNBEE, J. M. C.: *Animals in Roman Life and Art.* London: Thames and Hudson 1973.
- TOYNBEE 1983 TOYNBEE, J. M. C.: *Tierwelt der Antike. Kulturgeschichte der Antiken Welt 17.* Mainz: Philipp von Zabern 1983.
- TOYNBEE–PAINTER 1986 TOYNBEE, J. M. C. – PAINTER, K. S.: *Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700. Archaeologia 108 (1986) 15–65.*
- TÖRÖK 1988 TÖRÖK, L.: *Late Antique Nubia. Antaeus 16 (1987) [1988].*
- TÖRÖK 1998 TÖRÖK, L.: *The Hunting Centaur – A Monument of Egyptian Hellenism.* Budapest: Atlantis Kiadó 1998.
- TÖRÖK 2005a TÖRÖK, L.: *Transfiguration of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700. Probleme der Ägyptologie 23.* Leiden–Boston: Brill 2005.
- TÖRÖK 2005b TÖRÖK, L.: *After the Pharaohs. Treasures of Coptic art from Egyptian Collections, Museum of Fine Arts, 18 March – 18 May 2005.* Budapest: Vince Kiadó 2005.
- TREVER–LUKONIN 1987 TREVER, K. V. – LUKONIN, V. G.: *Sasainskoe srebro. Chudožestvennaja kul'tura Irana III-VIII vekov v sobraniach Gosudarstvennogo Ėrmitaža – Sasanian silver: artistic culture of Iran in the 3<sup>rd</sup>-4<sup>th</sup> centuries in the collection of the State Hermitage Museum.* Moskva: Iskusstvo 1987.
- TRIER 1992 TRIER, M.: *Ein „koptisches Bronzegefäß des 7. Jh. aus dem Gräberfeld bei Tierhaupten-Oberbaar. Beobachtungen zur Siedlungs- und Sozialgeschichte. Bayerische Vorgeschichtsblätter 57 (1992) 277–298.*
- TRILLING 1982 TRILLING, J.: *The Roman Heritage. Textiles from Egyptian and the Eastern Mediterranean 300 to 600 A.D. = The Textile Museum Journal 21.* Washington, D.C.: Textile Museum 1982.
- TURNOVSKY 1992 TURNOVSKY, P.: *Fundbericht. In: Jobst, W. – Vettters, H. (Hrsg.): Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel. Vorbericht über das Forschungs- und Restaurierungsprojekt am Palastmosaik in den Jahren 1983-88. Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse. Denkschriften 228.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1992, 43–62.
- UBL 1969 UBL, H.: *Waffen und Uniform des römischen Heeres der Prinzipatsepoche nach den Grabreliefs Noricums und Pannoniens.* Unpublizierte Dissertation. Wien 1969.
- UGRIN 1987 UGRIN, E.: *Le trésor de Zalesie.* Louvain-La-Neuve: Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 1987.
- ULBERT 1976 ULBERT, G.: *Bewaffnung. Reallexikon für Germanische Altertumskunde, Bd. 2.* Berlin: Walter de Gruyter 1976, 416–421.
- VEECK 1931 VEECK, W.: *Die Alamannen in Württemberg. Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit, Bd. I.* Berlin–Leipzig: Walter de Gruyter 1931, 164–165.
- VEIT 2005 VEIT, U.: *Kulturelles Gedächtnis und materielle Kultur in schriftlosen Gesellschaften: Anthropologische Grundlagen und Perspektiven für die Urgeschichtsforschung. In: Kienlin, T. L. (Hrsg.): Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur. Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 127.* Bonn: Habelt 2005, 23–40.
- VELKOV 1995 VELKOV, V.: *Altchristliche Inschriften vom unterdonauländischen Limes (Provincia Moesia Secunda). In: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie: 22.-28. September 1991 in Bonn II.* Münster–Città del Vaticano: Aschendorff'sche Verlagsbuchhandlung 1995, 1251–1254.

- VERMUELE 1971 VERMUELE, C. C.: Recent Museum Aquisitions: Greek, Etruscan, Roman Gold and Silver – II: Hellenistic to Late Antique Gold and Silver. *Burlington Magazine* 113 (1971) 396–406.
- VIDA 1999 VIDA, T.: *Die awarenzeitliche Keramik I. (6.-7. Jh.)*. Varia Archaeologica Hungarica, Bd. 8. Berlin-Budapest: Institut für Archäologie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Kooperation mit dem Deutschen Archäologischen Institut 1999.
- VIDA 2002 VIDA, T.: Die byzantinische Gefäße der Awaren. In: Kovács, T. (Hrsg.): *Gold der Awaren. Der Schatzfund von Nagyszénthmiklós. Ausstellungskatalog*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, Helikon Kiadó 2002, 113–119.
- VIDA 2006 VIDA, T.: Hunting Jug from Budakalász and related Forms. To the Question of Development of Late Antique Vessel Forms. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 57 (2006) 259–271.
- VIDA 2008 VIDA, T.: Conflict and coexistence: the local population of the Carpathian Basin under Avar rule (sixth to seventh century). In: Curta, F. (ed.): *The Other Europe in the Middle Ages: Avars, Bulgars, Khazars and Cumans*. East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450-1450, vol. 2. Leiden–Boston–New York: Brill 2008, 13–46.
- VIDA 2009a VIDA, T.: Local and Foreign Romans? The Problem of the Late Antique Population of the 6<sup>th</sup>–7<sup>th</sup> Centuries AD in Pannonia. In: Quast, D. (Hrsg.): *Foreigners in Early medieval Europe. Thirteen International Studies on Early Medieval Mobility*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Bd. 78. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum 2009, 233–260.
- VIDA 2009b VIDA, T.: Komposition und Stil der Jagddarstellungen der Budakalászer Messingkanne. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 60 (2009) 97–114.
- VIDA 2010 VIDA, T.: Zur Formentwicklung der mediterranen spätantik-frühbyzantinischen Metallkrüge (4.-9. Jahrhundert). In: Daim, F. – Drauschke, J. (Hrsg.): *Byzanz – Das Römerreich im Mittelalter, Teil 1: Welt der Ideen, Welt der Dinge*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Bd. 84,1. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum 2010, 363–382.
- VIDA 2016 VIDA, T.: *Late Antique Metal Vessels in the Carpathian Basin, Luxury and Power in the Early Middle Ages*. Hereditas Archaeologica Hungariae 1. Budapest: Institut of Archaeology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences and Archaeolingua Foundation 2016.
- VIDA–VÖLLING 2000 VIDA, T. – VÖLLING, TH.: *Das slawische Brandgräberfeld von Olympia*. Archäologie in Eurasien 9. Rahden/Westf.: Marie Leidorf Verlag 2000.
- VIERCK 1974 VIERCK, H.: Werke des Eligius. In: Kossack, G. – Ulbert, G. (Hrsg.): *Studien zur Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie II*. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte, Ergänzungsband 1,2. München: C. H. Beck 1974, 309–81.
- VOLBACH 1933 VOLBACH, F. W.: Zu der Bronzepfanne von Güttingen. *Germania* 17 (1933) 42–47.
- VOLBACH 1962 VOLBACH, F. W.: Silber- und Elfenbeinarbeiten vom Ende des 4. bis zum Anfang des 7. Jahrhunderts. In: H. Fillitz (Hrsg.): *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Akten zum VII. Internationalen Kongress für Frühmittelaltersforschung, 1958*. Graz–Köln: H. Böhlaus Nachf. 1962, 21–36.
- VOLBACH 1965 VOLBACH, F.: Il tesoro di Canoscio. In: *Ricerche sull'Umbria tardo-antica e preromanica: Atti del II Convegno di studi umbri, Gubbio, 24-28 maggio 1964, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio*. Perugia: Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Perugia 1965, 303–316.
- VOLBACH 1976 VOLBACH, W. F.: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*. Kataloge Vor- und Frühgeschichtlicher Altertümer 7. Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum 1976.
- VOLBACH–HIRMER 1958 VOLBACH, FR. – HIRMER, M.: *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*. München: Hirmer Verlag 1958.



- Vos 1963 Vos, M. F.: *Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting*. Archaeologica Traiectina VI. Groningen: J. B. Wolters 1963.
- VÖLLING 1995 VÖLLING, TH.: Ein frühbyzantinischer Hortfund aus Olympia. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 110 (1995) 425–459.
- VROOM 2007 VROOM, J.: The Archaeology of Late Antique Dining Habits in the Eastern Mediterranean: A Preliminary Study of the Evidence. In: Lavan, L. – Swift, E. – Putzeys, T. (eds.): *Objects in Context, Objects in Use. Material Spatiality in Late Antiquity*. Late Antique Archaeology 5. Leiden–Boston–New York: Brill 2007, 313–361.
- WALDBAUM 1983 Waldbaum, J. C.: Metalwork from Sardis: The Finds through 1974. In: Hanfmann, G. M. A. – Scott, J. A. (eds.): *Archaeological Exploration of Sardis* 8. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1983.
- WALTERS 1921 WALTERS, H. B.: *Catalogue of the Silver Plate in the British Museum*. London: Printed by Order of the Trustees 1921.
- WARLAND 2000 WARLAND, R.: Vom Heros zum Jagdherren. Transformation des Leitbilds „Jagd“ in der Kunst der Spätantike. In: Martini, W. (Hrsg.): *Die Jagd der Eliten in der Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühzeit. Formen der Erinnerung Bd. 3*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2000, 171–188.
- WEIGAND 1932 WEIGAND, E.: Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus. *Byzantinische Zeitschrift* 31 (1932) 63–81.
- WEITZMANN 1960 WEITZMANN, K.: The Survival Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography. *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960) 43–68.
- WEITZMANN 1966 WEITZMANN, K.: The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression. In: *Byzantine Art: An European Art. Lectures*. Athen 1966, 149–177.
- WEITZMANN 1971 WEITZMANN, K.: *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago–London: University of Chicago Press 1971.
- WEITZMANN 1977 WEITZMANN, K.: *Spätantike und frühchristliche Buchmalerei*. München: Prestel 1977.
- WERNER 1931 WERNER, J.: Zur Herkunft und Zeitstellung der Hemmoorer Eimer und der Eimer mit gewellten Kanneluren. *Bonner Jahrbücher* 131 (1931) 140–141.
- WERNER 1938 WERNER, J.: Italisches und koptisches Bronzegeschirr des 6. und 7. Jhs. nordwärts der Alpen. In: *Mnemosynon für Th. Wiegand*. München: Bruckmann 1938, 74–86.
- WERNER 1943 WERNER, J.: *Der Fund von Ittenheim. Ein alamannisches Fürstengrab des 7. Jahrhunderts im Elsass*. Strassburg: Hünenburg-Verlag 1943.
- WERNER 1954–57 WERNER, J.: Zwei gegossene koptische Bronzevasen aus Salona. In: *Antidoron Michael Abramić 1. Vjesnik Split* 56/59 (1954–1957) 115–125.
- WERNER 1961 WERNER, J.: Fernhandel und Naturalwirtschaft im östlichen Merowingerreich. *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 42 (1961) [1962] 307–346. (= *Settimane di Studio del centro italiano di Studi sull' Alto Medioevo*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo 1960, 563–570).
- WERNER 1984 WERNER, J.: *Malaja Pereščepina und Kuvrat. Khagan der Bulgaren*. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, N.F., Heft 91. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, C. H. Beck 1984.
- WERNER 1986 WERNER, J.: *Der Schatzfund von Vrap*. Studien zur Archäologie der Awaren Bd. 2. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften 184. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1986.
- WERNER 1970 WERNER, O.: Über das Vorkommen von Zink und Messing in Altertum und im Mittelalter. *Erzmetall* 23 (1970) 259–269
- WERZ 2005 WERZ, K.: „Sogenanntes koptisches“ Buntmetallgeschirr. Eine methodische und analytische Untersuchung zu den als koptisch bezeichneten Buntmetallgefäßen. Dissertation. Konstanz 2005. ([https://www.google.hu/search?q=werz+koptische&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=huOwV8dEwtXR9ve\\_8A8](https://www.google.hu/search?q=werz+koptische&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=huOwV8dEwtXR9ve_8A8)) Am 13.2.2016.

- WICKHAM 2004 WICKHAM, CHR.: Introduzione: tesori nascosti e tesori esposti. In: Gelichi, S. – La Rocca, Chr. (cura di): *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI.)*. Altomedioevo 3. Roma: Viella 2004, 9–18.
- WIEŁOWIEJSKI 1979 WIEŁOWIEJSKI, J.: Römische Bronzegefäße in Polen. In: *Bronzes hellénistiques et romains, Tradition et renouveau. Actes du Ve Colloque international sur les bronzes antiques Lausanne, 8-13 mai 1978*. Cahiers d'Archéologie romande 17. Lausanne 1979.
- WILL 1983 WILL, E.: La coupe de Césarée de Palestine au Musée du Luvre. *Monuments et Mémoires* 65 (1983) 1–24.
- WOOD 2000 WOOD, I.: Exchange of Gifts among Late Antique Aristocracy. In: Almagro-Gorbea, M. – Alvarez Martínez, J. M. – Blázquez Martínez, J. M. – Rovira, S. (eds.): *El disco de Teodosio*. Madrid: Real Academia de la Historia 2000, 303–304.
- WRIGHT 2000 WRIGHT, G. R. H.: Some byzantine bronze objects from Beycesultan. *Anatolian Studies* 50 (2000) 166–170.
- WULF 1909 WULF, O.: *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Bd. 1: Altchristliche Bildwerke. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*. Königliche Museen zu Berlin, Bd. 3,1. Berlin: G. Riemer 1909.
- ZALESSKAJA 1978 ZALESSKAJA, V.: Die byzantinische Toreutik des 6. Jahrhunderts. Einige Aspekte ihrer Erforschung. In: Effenberger, A. (Hrsg.): *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*. Schriften der frühchristlich-byzantinischen Sammlung I. Berlin: Staatlichen Museen zu Berlin 1982, 97–111.
- ZALESSKAJA 1986 ZALESSKAJA, V.: Sceny ohoty na rannevizantijskich filakterijach simvolika obrazov. In: *Antičnaja toreutika. Sbornik naučnych trudov*. Leningrad: Gosudarstvennyj Ėrmitaž 1986, 135–140.
- ZALESSKAYA 2006 ZALESSKAYA, V.: The Classical Heritage in Byzantine Art. In: *The Road to Byzantium. Luxory Art of Antiquity. Exhibition Catalogue*. London: Fontanka 2006.
- ZALESSKAJA–LVOVA–MARŠAK –SOKOLOVA–FONJAKOVA 1997 ZALESSKAJA, V. N. – LVOVA, Z. A. – MARŠAK, B. I. – SOKOLOVA, B. I. – FONJAKOVA, N. A.: *Sokrovišča chana Kubrata. Pereščepinskij klad*. Sankt Peterburg: Slavija 1997.
- ZIMMER 1982 ZIMMER, G.: *Römische Berufsdarstellungen*. Archäologische Forschungen 12. Berlin: Gebrüder Mann Verlag 1982.
- ZIMMER 1985 ZIMMER, G.: Schriftquellen zum antiken Bronzeguß. In: Born, H. (Hrsg.): *Archäologische Bronzen – Antike Kunst – Moderne Technik. Museum für Vor- und Frühgeschichte Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*. Berlin: Riemer Verlag 1985, 38–49.
- ZIMMER 1990 ZIMMER, G.: *Griechische Bronzegusswerkstätten. Zur Technologieentwicklung eines antiken Kunsthandwerkes*. Mainz: Philipp von Zabern 1990.
- ZOLLT 1994 ZOLLT, Th.: *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.* Asia Minor Studien 14. Bonn: Habelt Verlag 1994.



Abb. 110

Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh.,  
Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon. Photo © Pierre Verrier



# ORTSVERZEICHNIS

1. Aïn es-Samaké
  2. *Althiburos*
  3. *Antiochia*
  4. *Antinoë*
  5. Apahida
  6. *Apamea*
  7. *Aphrodisias*
  8. *Aquincum*
  9. *Argos*
  10. *Arrabona*
  11. Astudillo
  12. Aschheim
  13. Ballana
  14. Bardouville
  15. Bayramiç
  16. Beerlegem
  17. Beycesultan
  18. Béja
  19. Bizerta
  20. Bolšoj Kamenec
  21. *Brigetio*
  22. *Bubastis*
  23. Budakalász
  24. *Caesarea Maritima*
  25. *Camarina*
  26. Canoscio
  27. Canzo
  28. Caričin Grad
  29. *Carnuntum*
  30. Carranque
  31. *Celeia*
  32. Centcelles
  33. Cesena
  34. Chaourse
  35. Civezzano
  36. Cividale
  37. Colchester
  38. Concești
  39. Constantine
  40. Corbridge
  41. *Daphné*
  42. Djerdap
  43. Djemila
  44. Dor
- Libanon 108.
- Stadt zwischen Karthago und Theveste, in der Nähe des heutigen El Kef, Gouvernement El Kef, Tunesien 87.
- Antakya, Provinz Hatay, Türkei 51, 78–80, 86–88, 92, 107, 108, 111, 114, 137, 143, 150–152, 165, 223–225, 227.
- auch *Antinoupolis*, Sheikh-Ibada, Ägypten 74–75, 113–114, 214, 223, 226–227.
- ungarisch Apahida, Rumänien 47, 52–54.
- Qal’at al-Mudiq, Syrien 73–75, 85, 90, 92, 101, 105–106, 113–114, 127, 137, 148, 150–151, 216, 223–226.
- Geyre, Provinz Aydın, Türkei 99–100, 102, 144–145, 208, 225.
- Budapest-Óbuda, Ungarn 9, 47, 51.
- Peloponnes, Griechenland 97, 118, 187.
- Győr, Komitat Győr-Sopron, Ungarn 70.
- Provinz Palencia, Spanien 62.
- Landkreis München, Bayern, Deutschland 177.
- Grabstätte, Unternubien, Ägypten 103, 194.
- Département Seine-Maritime, Frankreich 63, 205, 222.
- Provinz Çanakkale, Türkei 101.
- Provinz Oost-Vlaanderen, Belgien 177.
- Fundort in der Nähe von Çivril, Provinz Denizli, Türkei 172, 213.
- Vaga*, später *Theodorias*, Tunesien 104–105, 218, 225.
- französisch Bizerte, *Hippo Zarytus*, Gouvernement Bizerta, Tunesien 119, 121, 129, 206.
- Russland 52, 125.
- Komárom-Öszöny, Komitat Komárom-Esztergom, Ungarn 97, 189.
- Per-Bast, Tell-Basta, Gouvernement Sharqia, Ägypten 109, 119–121, 226.
- Komitat Pest, Ungarn
- Kibbutz Sdot Jam, Bezirk Haifa, Israel 155.
- Scoglitti, Provinz Ragusa, Sizilien, Italien 177.
- Provinz Perugia, Umbrien, Italien 119–121, 211, 226.
- Provinz Como, Lombardia, Italien 47, 59.
- Iustiniana Prima* bei Lebane, Serbien 77, 101, 202.
- Deutsch-Altenburg, Niederösterreich, Österreich 113.
- Provinz Toledo, Spanien 82.
- Celje, Slowenien 97.
- Villa in der Nähe von Constantí, Katalonien, Spanien 84, 135, 167, 208.
- Caesena*, Emilia-Romagna, Italien 129–130, 143, 188.
- Département Aisne, Frankreich 48, 66.
- Provinz Trient, Südtirol, Italien 177.
- Provinz Udine, Friaul-Julisch Venetien, Italien 61, 177.
- County Essex, England 107.
- Komitat Botoșani, Rumänien 125, 135.
- Constantina*, früher *Cirta*, Provinz Constantine, Algerien 118, 127, 191.
- County Northumberland, England 103–104, 106–107, 111, 123.
- Vorort von Antiochia, heute Harbiye, Türkei 51, 79–80, 86, 92, 107–108, 114, 151–152, 203, 223–225, 227.
- Eisernes Tor, serbisch Đerdapska klisura; rumänisch Porțile de Fier, ungarisch Vaskapu, Donautalabschnitt zwischen Serbien und Rumänien 61, 202.
- Cuicul*, Numidien, Provinz Sétif, Algerien 104, 118.
- Bezirk Haifa, Israel 172, 200 .

45. Duklja *Dioclea, Doclea*, bei Podgorica, Montenegro/Crna Gora 144.
46. *Dura Europos* Qal'at es-Salihiye, Gouvernement Deir ez-Zor, Syrien 94, 97, 115, 189, 201.
47. *Durobriave* Water Newton, County Cambridgeshire, England 51, 60, 126, 205, 218.
48. *Durostorum* Silistra, Provinz Silistra, Bulgarien 172, 174, 187–188.
49. El Alia *Uzalis*, Gouvernement Bizerta, Tunesien 79.
50. El Aouja Tunesien 125.
51. El Djem *Thysdrus*, Gouvernement Mahdia, Tunesien 85, 125, 224.
52. *Emona* Ljubljana, Slowenien 139–140, 206, 226.
53. Entrains Département Nièvre, Frankreich 48, 66.
54. *Ephesos* Efes bei Selçuk, Provinz İzmir, Türkei 99–102, 145, 204, 225.
55. Faversham County Kent, England 181.
56. Gdańsk deutsch Danzig, Woiwodschaft Pommern, Polen 122.
57. Giseh Gouvernement al-Dschiza, Ägypten 64.
58. Grado Friaul-Julisch Venetien, Italien 101–102, 144–145.
59. Großwallstadt Bezirk Unterfranken, Bayern, Deutschland 177.
60. Güttingen Kanton Thurgau, Schweiz 65, 182, 196, 211.
61. Haditha Al-Haditha, Kreis Ramle, Israel 79, 81, 223.
62. Hama *Epiphania*, Gouvernement Hama, Syrien 54.
63. Heildolsheim Département Bas-Rhin, Frankreich 111.
64. *Heraklea Lynkestis* Bitola, Region Pelagonien, Mazedonien 108, 209, 225.
65. *Herculaneum* Ercolano, Kampanien, Italien 48, 72.
66. Hir esh-Sheikh Fundstelle bei dem Dorf von Deir esh-Sharqi, Syrien 107–108, 225.
67. Huarte Vorort von *Apamea*, Syrien 101, 105, 191, 225.
68. Hüfingen Bezirk Freiburg, Baden-Württemberg, Deutschland 177.
69. *Iatrus* Krivina, Bezirk Rousse, Bulgarien 58.
70. *Intercisa* Dunaújváros, Komitat Fejér, Ungarn 216.
71. Ittenheim Département Bas-Rhin, Frankreich, Deutschland 63–65, 95, 118, 212, 222.
72. Jerusalem Israel 40, 46, 60, 96–97, 116, 145, 198, 205, 225.
73. Jublains Départemente Mayenne, Frankreich 130–131, 154, 226.
74. Kaiseraugst *Augusta Raurica*, Kanton Aargau, Schweiz 103–104, 129–130, 143, 191, 197.
75. Karnak El-Karnak, Gouvernement Luxor, Ägypten 69–70, 88, 90, 104, 133, 222, 224.
76. Kerč *Panticapeum*, Krim, Ukraine/Russland 50, 66.
77. Khartago antike *Carthago*, heute Carthage, Gouvernement Tunis, Tunesien 85, 87, 89, 104–105, 107, 113–114, 127, 164, 215, 225, 227.
78. Keszthely Komitat Zala, Ungarn 183.
79. Konstantinopel *Constantinopolis*, Istanbul, Türkei 52–56, 62, 70–76, 78, 83–85, 98, 107, 113–116, 123, 126–127, 137, 141–143, 145–148, 150, 153, 157, 159–160, 167, 198, 210, 213, 220, 222–228.
80. Korinth *Korinthos*, Peloponnes, Griechenland 60–61.
81. Kölked Komitat Baranya, Ungarn 40, 169–171, 179, 183, 200, 227.
82. Krefeld-Gellep Nordrhein-Westfalen, Deutschland 47, 60, 206.
83. Kumulca-Büyük Asar Haciveliler, *Corydalla*, Türkei 216.
84. Kurin *Kaper Koraon*, in der Nähe von Stuma, Syrien 216.
85. *Kyrene* auch *Cyrene*, Shahhat, Kreis Al-Džabal al-Achdar, Libyen 90, 153.
86. Lambousa *Lapithos*, Bezirk Kyrenia, Zypern 95, 97, 142, 209.
87. Lavoye Département Meuse, Frankreich 60, 198.
88. *Leptis Magna* Lebda, Khoms, Libyen 72, 113.
89. Lubieszewo deutsch Lübsow, Kreis Gryfice, Woiwodschaft Westpommern, Poland 122.
90. *Madaba* Gouvernement Madaba, Jordanien 113–115, 127, 205, 225.

91. *Mainz* Mogontiacum, Rheinland-Pfalz, Deutschland 59, 125, 222.
92. *Mala Pereščepina* Bezirk Poltava, Ukraine 45, 53–56, 120–121, 222, 226.
93. *Mandjelos* ungarisch Nagyolaszi, Dorfteil von Sremska Mitrovica, Serbien 93, 194, 225.
94. *Manisa* *Magnesia*, Provinz Manisa, Türkei 160.
95. *Meroe* Begrawiyah, Sudan 122.
96. *Metz* Département Moselle, Frankreich 108, 225.
97. *Mildenhall* County Suffolk, England 77–79, 109, 123, 133, 148, 169, 205, 223, 227.
98. *Mokrin* ungarisch Homokrév, Provinz Vojvodina, Serbien 93, 207.
99. *Mola di Monte Gelato* Etrurien, Italien 59, 187.
100. *Montale* Provinz Pistoia, Italien 63–65, 222.
101. *Naqsch-e Rostam* Provinz Fars, Iran 94.
102. *Narbonne* *Narbo Martius* oder *Narbo*, Frankreich 217.
103. *Nea Paphos* Gouvernement Fedonas Fedono, Zypern 82.
104. *Nebo-Berg* Gebirge Abārim, Jordanien 78, 104–105, 111, 113–115, 225.
105. *Nenning* Nennig, Gemeinde Perl, Landkreis Merzig-Wadern, Saarland, Deutschland 79.
106. *Nocera Umbra* *Nuceria Camellana*, Provinz Perugia, Umbria, Italien 64–65, 174–175, 182, 207, 222, 227.
107. *Nosa* ungarisch Nosza, Subotica/Szabadka, Provinz Vojvodina, Serbien 93, 224.
108. *Ostia* Italien 77, 79.
109. *Oudna* *Uthina*, Gouvernement Ben Arous, Tunesien 82, 89.
110. *Oued Ramel* Fundstelle in Gouvernement Zaghuan, Tunesien 104.
111. *Oxyrhynchos* El Bahnasa, Ägypten 217.
112. *Palaminy* Département Haute-Garonne, Frankreich 190.
113. *Palermo* Sizilien, Italien 77, 79.
114. *Pamplona* Provinz Navarra, Spanien 82.
115. *Pedrosa de la Vega* Provinz Palencia, Spanien 68, 78, 83–84, 88, 90, 109, 115, 133, 137, 205, 224, 226.
116. *Pfalheim* Stadtteil von Ellwangen, Baden-Württemberg, Deutschland 47.
117. *Philadelphia* Amman, Jordanien 115, 118, 237.
118. *Piazza Armerina* Sizilien, Italien 68, 71, 86–89, 113, 127–128, 130–131, 164, 191, 224, 226.
119. *Pietroasa* Pietroasele, Rumänien 50, 204.
120. *Plemmyrion* Sizilien, Italien 60, 174–175, 195.
121. *Podgornenskij mogil'nik* Unteres Dongebiet, Bezirk Rostov, Russland 53, 55–56, 61, 222.
122. *Polverossa* Fundort bei Grosetto, Toskana, Italien 125.
123. *Prepotto* Provinz Udine, Friaul-Julisch Venetien, Italien 61.
124. *Prittlewell* County Essex, England 173, 190.
125. *Pupput* bei Hammamet, Gouvernement Nabeul Tunesien 61, 189.
126. *Qustul* Bestattungsplatz, Unternubien, Ägypten 53, 194.
127. *Ravenna* Emilia-Romagna, Italien 101, 106, 144, 153, 193.
128. *Rhetel* Département Ardennes, Frankreich 90, 224.
129. *Riha* Ariha, Gouvernement Idlib, Syrien 54.
130. *Sabratha* Sabrāta, Kreis az-Zawiya, Libyen 118.
131. *Salona* Solin, Gespanschaft Splitsko-dalmatinska, Kroatien 64–65, 212.
132. *Salzburg* Österreich 82, 198.
133. *Samos* Griechenland 40, 46, 59–61, 65, 191, 222.
134. *Sânnicolau Mare* ungarisch Nagyszentmiklós, Komitat Timiș, Rumänien 15, 46, 60–61, 109.
135. *Sar* Provinz Isfahan, Iran 76.
136. *Sardes* Sart, Provinz Manisa, Türkei 85–86, 100–101, 144, 172, 224.
137. *Sari* Provinz Mazandaran, Iran 68.
138. *Sarrin* Osrhoene Gouvernement Aleppo, Syrien 78, 82, 105, 113–114, 188, 225.



139. Selenča ungarisch Bácsújfalu, Gemeinde Bač, Provinz Vojvodina, Serbien 173, 175–176, 180.
140. *Sepphoris* Zippori, Israel 85, 204, 224.
141. *Serdica* Sofia, Bulgarien 127, 146, 201.
142. Sevilla Andalusien, Provinz Sevilla, Spanien 118, 190.
143. *Sirmium* Sremska Mitrovica, (ungarisch Szávaszentdemeter, deutsch: Syrmisch Mitrowitz), Provinz Vojvodina, Serbien 93.
144. *Siscia* Sisak, Gespanschaft Sisak-Moslavina, Kroatien 53.
145. *Smyrna* Izmir, Provinz Izmir, Türkei 144, 177, 198.
146. Sludka Permgebiet, Udmurtien, Russland 109–110, 225.
147. Souassi Gouvernement Mahdia, Tunesien 125.
148. Sousse *Hadrumetum*, später auch *Hunerikopolis*, *Iustinianopolis*, Gouvernement Sousse, Tunesien 118, 195.
149. Stara Zagora *Augusta Traiana*, Komitat Stara Zagora, Bulgarien 172, 192, 198.
150. Stuma *Aistumak* zwischen Latakya und Aleppo, Syrien 111, 117, 216.
151. Subotica ungarisch Szabadka, Provinz Vojvodina, Serbien 93.
152. Sutton Hoo Gräberfeld in der Nähe von Woodbridge, County Suffolk, England 119–121, 191, 193, 226.
153. Százhalombatta Komitat Fejér, Ungarn 130.
154. Szekszárd Komitat Tolna, Ungarn 93, 183, 206.
155. Tabarka *Thabraca*, Gouvernement Jendouba, Tunesien 104.
156. Tāq-e-Bostān Provinz Kermānšāh, Iran 76.
157. Tăuteu ungarisch Tóti, Komitat Bihor, Rumänien 46, 52, 135, 222.
158. Ténès *Cartennas*, auch: *Cartennae*, Provinz Chlef, Algerien 198.
159. *Thessaloniki* Zentralmakedonien, Griechenland 101, 233.
160. Thierhaupten Landkreis Augsburg, Bayern, Deutschland 182.
161. *Thuburbo Maius* Henchir Kasbat, Gouvernement Zaghuan, Tunesien 82.
162. Tiszagyenda Komitat Jász-Nagykun-Szolnok, Ungarn 172–173, 179, 201, 227.
163. Traprain Law Oppidum in der Nähe von Haddington, East Lothian, Schottland 52, 192.
164. Trier *Augusta Treverorum*, Rheinland-Pfalz, Deutschland 51.
165. Ufa Baschkortostan, Russland 76.
166. *Vaga* Béja, später auch antike *Theodorias*, Gouvernement Béja, Tunesien 215.
167. Várpalota Komitat Veszprém, Ungarn 169, 173–176, 194, 227.
168. *Viminacium* Kostolac, Kreis Braničevo, Serbien 177, 208.
169. Vrap Komitat Tirana, Albanien 56, 60–61, 174, 212, 222.
170. Vrbas ungarisch Verbász, Provinz Vojvodina, Serbien 93, 204, 224.
171. Water Newton *Durobriave*, County Cambridgeshire, England 51, 60, 126, 205, 216.
172. Wickhambreux County Kent, England 177.
173. Wjelsryp Provinz Friesland, Hollandien, Niederland 64.
174. Wonsheim Landkreis Alzey-Worms, Rheinland-Pfalz, Deutschland 177.
175. Zamárdi Komitat Somogy, Ungarn 169, 176–179, 181–183, 189, 227.
176. Žigajlovka Landkreis Sumy, Ukraine 50–52, 68, 70, 126–127, 129–135, 141–143, 206, 223, 226.

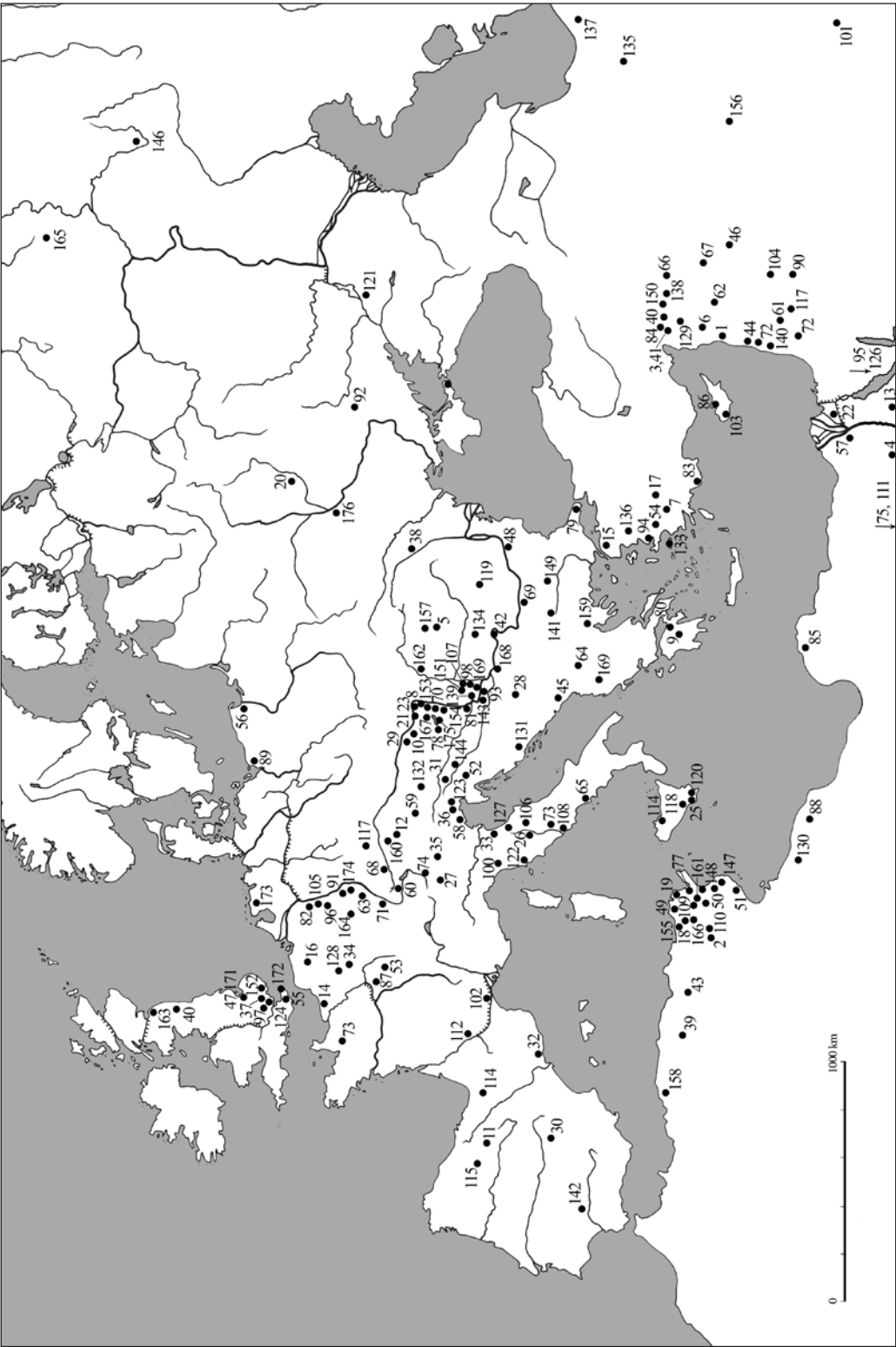


Abb. 111  
Verbreitung der im Text erwähnten Fundstellen



Abb. 112  
Silberkanne, 6. Jh.,  
vermutlich aus Konstantinopel,  
Photo © Metropolitan Museum of Art,  
New York



# ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1 Luftbild über die Garbungen neben dem Kiesbergwerksee von Budakalász, unweit vom Donau-Zweig bei Luppa Insel. (Luftbild von Kiesbergwerk, unbekannter Photograph, 1991).
- Abb. 2 Die Lage des Fundortes in Ungarn (A), in Budakalász (B), und die Lage des Grabes 740 im awarenzeitlichen Gräberfeld von Budakalász-Dunapart: 1. Gräberfeld; 2. Römischer Wachturm neben dem Donauzweig vor dem Luppa-Insel (Zeichnung: Magda Éber, Sándor Ősi, Csaba Peterdi).
- Abb. 3 Budakalász Grab 740. Das freigelegte, stark beraubte Grab mit der Messingkanne neben dem Kiesbergwerksee. Knochen und Funde sind miteinander vermischt (Photo: Tibor Kádas, 27. Juli 1989).
- Abb. 4 Budakalász Grab 740. 1. Zeichnung des Grabes; 2. Bronzering (Ohrring ?); 3. Silbervergoldeter Ohrring mit aufgezogener Kugel; 4. Punktkreis verzierter Taschenblech aus Knochen; 5–7. Fragmente eines Eisenmessers oder einer Pfeilspitze; 8. Nadelbehälter aus Knochen, 9. Messingkanne. (Zeichnung des Grabes: Sándor Ősi; der Kanne: Katalin Nagy; der Funde: Ildikó Pisch).
- Abb. 5 Die Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 6 Die Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 7 Die Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 8 Die Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 9 Der Henkel der Messingkanne von Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 10 1. Die Attache des Henkels der Kanne; 2. Detail der Kanne ohne der Attache des Henkels, Budakalász Grab 740, Ferenczy Museum, Szentendre (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 11 Zeichnung der Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740 (Zeichnung: Katalin Nagy).
- Abb. 12 Umzeichnung der Jagdfrieze auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Zeichnung: Katalin Nagy).
- Abb. 13 Löwenjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene I, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 14 Leopardenjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene II, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 15 Bärenjagd 1. auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene III, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 16 Bärenjagd 2. auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene IV, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 17 Der gestürzte Jäger auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene V, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 18 Kampf zwischen Bär und Wildschwein (oben), in eine Höhle fliehender Leopard (unten) auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szenen VI und VII, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 19 Der Reiter mit der Lanze auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene VIII, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 20 Tigerjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene IX, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 21 Bärenjagd 3. auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Unterer Fries, Szene X, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 22 Lesbisches Kymation am Hals der Kanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Mudrák Attila).
- Abb. 23 Akanthusblätter am Fuß der Kanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Mudrák Attila).
- Abb. 24 Grafitto am Hals der Kanne, Budakalász Grab 740 (Zeichnung: Katalin Nagy; Photo: Jolán Gajzágó).

- Abb. 25 1. Schematische Darstellung des Buntmetallgusses im Wachsausschmelzverfahrens; 2. Drehbank (VON EICHHORN–URBON 1978, 53–57); 3. Boden der Messingkanne mit konzentrischen Kreisen, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 26 Silber- und Rotkupfereinlagen an der Oberfläche der Messingkanne mit Jagdszenen, Budakalász Grab 740 (Weiß = Silber; Schwarz = Rotkupfer, Zeichnung: Katalin Nagy).
- Abb. 27 Spätantike Silberkannen des Seuso-Schatzes: 1. Geometrisch verzierte Kanne; 2. Kanne mit dionysischem Thiasos Zug, Ende 4. und Anfang 5. Jh. (Photo: András Dabasi, Magyar Nemzeti Múzeum / Ungarisches Nationalmuseum, Budapest).
- Abb. 28 Spätantike Silbergefäße: 1. Amula aus Silber, 4. Jh., Ost-Mediterran (SCHLUNK 1939, 39, Nr. 106, Taf. 26); 2. Silberkrug, 4. Jh., Syrien, Inv.-Nr.: 30482a (SCHLUNK 1939, Taf. 25, Nr. 104; Photo: Jutta Tietz-Glagow); beide © Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- Abb. 29 1. Silberkrug im Schatz von Tăuteu/Tóti (H.: 63 cm); 2. Silberkrug im Schatz von Tăuteu/Tóti (H.: 42 cm) beide Muzeul Țării Crișurilor, Oradea/Nagyvárad, Rumänien (Photo © Muzeul Țării Crișurilor, Oradea).
- Abb. 30 1. Silberkanne mit dionysischen Thiasos Zug, 4. Jh., Syrien, The Cleveland Museum of Art, Purchase from the J. H. Wade Fund with the addition of the gift from Mrs. Edward B. Greene, 1957.497. (KATALOG NEW YORK 1979, 153–154, Nr. 131); 2. Silberkanne, 6. Jh., vermutlich aus Konstantinopel, Metropolitan Museum of Art, New York, Purchase Rogers Fund and Schimmel, Foundation Inc. Gift., 1984.196. (MUNDELL MANGO 1986, 257–258, Nr. 86).
- Abb. 31 1. Silberkrug aus dem Schatz von Mala Pereščepina mit dem Stempel des byzantinischen Kaisers Maurikios Tiberios, 582–602, Konstantinopel, Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg (MATZULEWITSCH 1929, Taf. 28); 2. Silberkrug in Podgornenskij Gräberfeld IV, Kurgan 14 in Dongebiet, 7. Jh., Regionales Museum der Heimatkunde, Rostov am Don (BEZUGLOV–NAUMENKO 1999, 35–42, Ris. 1; T. 2).
- Abb. 32 1. Reliefrug mit Bacchanaliendarstellung, 4. Jh., Syrien, Römisch Germanisches Zentralmuseum, Mainz (SCHULZE-DÖRRLAMM 1994, 653–654, Abb. 92); 2. Gegossener Buntmetallkrug, 5.-6. Jh., Nord-Afrika, Nationalmuseum von Bardo, Tunis (VIDA 2006, 262, Fig. 2A); 3. Die „Magierkanne“ in Bonn, 7. Jh., Ost-Mediterran (ENGEMANN 1984, 127–129; GORECKI 1998, 325–341; Franz Joseph Dölger-Institut zur Erforschung der Spätantike der Universität Bonn); 4. Blechkanne, 8. Jh., Samos (BUSCHOR 1943, 4).
- Abb. 33 1. Silberkanne aus dem Schatzfund in Vrap, Albanien, 7. Jh., Metropolitan Museum of Art, New York (WERNER 1996, Taf. 11); 2. Buntmetallkrug mit liturgischer Inschrift, 9. Jh., Photo © Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Photograph Jörg P. Anders (SEVRUGIAN 1996).
- Abb. 34 Spätantik-frühbyzantinische gegossene Bronzekannen in Westeuropa: 1. Bardouville, 6.-7. Jh., Frankreich, Musée départemental des Antiquités de la Seine-Maritime, Rouen (PÉRIN 1995, 85–97); 2. Ittenheim, 7. Jh., Musée archéologique de Strasbourg (WERNER 1938, 86, Taf. 28,2); 3. Pfahlheim, 7. Jh., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (WERNER 1938, 74ff. 86, Taf. 27,4, 4); 4. Montale-Pistoia, 7. Jh., Italien, Palazzo dei Musei: Museo Archeologico Etnologico, Modena (GELICHI 1989, 562–563, Fig. 494).
- Abb. 35 Spätantik-frühbyzantinische gegossene Bronzekannen in Italien: 1. Nocera-Umbra Grab 17., 7. Jh., Museo Nazionale dell’Alto Medioevo, Rom (RUPP 1996, Tav. 14); 2. Montale-Pistoia, 7. Jh., Italien, Palazzo dei Musei: Museo Archeologico Etnologico, Modena (GELICHI 1989, 562–563, Fig. 494).
- Abb. 36 Synoptische Darstellung der Entwicklung mediterraner, spätantik-frühbyzantinischer Metallkrüger (zusammengestellt von Tivadar Vida, gezeichnet von Sándor Ósi, VIDA 2010, 363–382).
- Abb. 37 Löwenjäger auf der Messingkanne von Budakalász Grab 740 (Oberer Fries, Szene III, Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 38 Karnak, Ägypten, Silberschale. Ein Löwenjäger seine Lanze auf den ihn verfolgenden Löwen, 4. Jh., Photo © Jutta Tietz-Galgow, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 10175, Berlin (MIELSCH–NIEMEYER 2001, 12–15, 34–37, Abb. 15–16).

- Abb. 39 Spätantike Löwenjagddarstellungen: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Elfenbeinpyxis mit Jagddarstellung, Konstantinopel, 6. Jh., Le Trésor de la cathédrale de Sens (KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29); 3. Silberschale, 3. Jh., Berthouville, Bibliothèque Nationale, Cabinet de Médailles, Paris, Frankreich (KATALOG PARIS-LYON 1989, 93–94, Nr. 24); 4. Textil mit Löwenjagd aus Ägypten, 6. Jh., Sammlung Bouvier (STAUFFER 1991, 178, Nr. 83); 5. Silberkrug von Žigajlovka, 4. Jh., Sumi, Ukraine, Sumskij Oblastnyj Kraeznavčij Muzej / Regionales Museum für Heimatkunde von Sumi (PUTZKO 1984, Ris. 1–6), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 40 Textil mit Löwenjagd aus Ägypten, 6. Jh., Sammlung Bouvier (STAUFFER 1991, 178, Nr. 83).
- Abb. 41 Relief der Elfenbeinpyxis mit Jagddarstellung, Konstantinopel, 6. Jh., Le Trésor de la Cathédrale de Sens (KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29).
- Abb. 42 Spätantike Löwendarstellungen: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Mudrák Attila); 2. Silberschale mit Löwenjagdszene, 5. Jh., Konstantinopel oder Kleinasien, Photo © Dumbarton Oaks Collection, Washington, Acc. Nr. 1947.12 (Ross 1962, 3–4, Nr. 4); 3. Silberplatte, sg. 'Bouclier d'Annibal', Frankreich, 5.–6. Jh., Bibliothèque Nationale, Cabinet de Médailles, inv. mon. arg. 349, Paris, Frankreich (HEURGON 1958, Taf. XXIX,5; KATALOG PARIS-LYON 1989, 276–277, Nr. 243); 4. Fragment einer Textil mit Löwe, 4. Jh., Koptisches Museum, Kairo, Ägypten (TÖRÖK 2005b, 113–114, Nr. 55).
- Abb. 43 Reiterdarstellungen mit Kompositbogen: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 2. Jagdmosaik in Triclinium der Villen, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Photo © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel (BALTY 1969, Pl. XIII); 3. Palastmosaik, Peristylum, Ende des 5. – Anfang des 6. Jh., Konstantinopel, Büyük Saray Mozaikleri Müzesi, Istanbul (BRETT 1947, Pl. 39); 4. Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., Photo © Pierre Verrier, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, MT 28928 (TOLL' 1926, 93.f. Abb. 2; GRABAR 1967, 325, Abb. 382).
- Abb. 44 Bogenschütze: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Jagdmosaik in Triclinium der Villen, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel (BALTY 1969, Pl. XIII); 3. Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon (TOLL' 1926, 93.f. Abb. 2; GRABAR 1967, 325, Abb. 382); 4. Palastmosaik, Peristylum, Ende des 5. – Anfang des 6. Jh., Konstantinopel, Büyük Saray Mozaikleri Müzesi, Istanbul (BRETT 1947, Pl. 39); 5. Textilie, Puschkin Museum, Moskau (SHURINOVA 1967, Tabl. 104, Nr. 176), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 45 Die Leoparden in der Bogenschützenszene auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 46 Bärenjagd 1.: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 2. Mittelmedailon der Silberschale aus dem Mildenhall Schatzfund, 4. Jh., British Museum, London. Reg. Number 1946,1007.1. Photo © Trustees of the British Museum (PAINTER 1977, 3, 64, Fig. 16, Nr. 5).
- Abb. 47 Bärenjagd 1–2.: Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 3. Megalopsychia Jagdmosaik, Yakto Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antioch, Ende des 5. Jh. – Anfang des 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya (LEVI 1947, 364, Fig. 151, Tabl. LXXXVIII,b); 4. Mittelmedailon der Silberschale aus dem Mildenhall Schatzfund, 4. Jh., British Museum, London. Reg. Number 1946,1007.1. (PAINTER 1977, 3, 64, Fig. 16, Nr. 5).
- Abb. 48 Bärenjagd 2.: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 49 Megalopsychia Jagdmosaik, Yakto, Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antiochia, Ende des 5. Jh. – Anfang des 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya (GRABAR 1967, 108, Abb. 111).
- Abb. 50 Bärenjagd 3.: Nackter Bärenjäger mit Mantel und Keule, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 51 Nackter Mann mit Mantel und Keule: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 2. Kirchenmosaik in Haditha, 6. Jh., Israel (OVADIAH–OVADIAH 1987, Pl. LXII–LXIII, Nr. 86).
- Abb. 52 Der gestürzte Jäger, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).



- Abb. 53 Der gestürzte Jäger auf dem Villenmosaik, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien (DE PALOL–CORTES 1974, LVI–LVII).
- Abb. 54 Gestürzter Jäger: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Palastmosaik, Peristylum, Ende des 5. – Anfang des 6. Jh., Konstantinopel, Büyük Saray Mozaikleri Müzesi, Istanbul (BRETT 1947, Pl. 28); 3. Villenmosaik, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien (DE PALOL–CORTES 1974, LVI–LVII); 4. Hippolytus Kanne des Seuso Schatzes, Ende des 4. Jh. – Anfang des 5. Jh., Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest (MUNDELL MANGO–BENNETT 1994, 384, Fig. 10–33), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 55 Kampf zwischen Bär und Wildschwein (oben) und in die Höhle flüchtender Leopard (unten) auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740. (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 56 Kampf zwischen Bär und Wildschwein: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 2. Mosaik aus dem Amphitheater von El-Djem, 4. Jh., Tunesien (DUNBABIN 1978, Pl. XXVII,68); 3. Marmorrelief, Sardes, 4. Jh., Türkei (HANFMANN–RAMAGE 1978, Fig. 291–292, Nr. 148; Fig. 290, Nr. 147; Fig. 285, Nr. 146); 4. Nil-Festival Mosaik, Sepphoris, 6. Jh., Israel (NETZER–WEISS 1995, 275, Fig. 7).
- Abb. 57 Kampf zwischen Bär und Wildschwein und weitere Kampfszenen auf einem Marmorrelief von Sardes, 4. Jh., Türkei (HANFMANN–RAMAGE 1978, Fig. 291–292, Nr. 148; Fig. 290, Nr. 147; Fig. 285, Nr. 146).
- Abb. 58 Ein Fuchs flüchtet vor dem Jagdhund in die Höhle, Kleineres Jagdmosaik, Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, 4. Jh., Sizilien (CARANDINI–RICCI–DE Vos 1982, 176–178).
- Abb. 59 In die Höhle flüchtender Leopard auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 60. In die Höhle flüchtende Tiere: 1. Leopard an dem Relief der Messingkanne von Budakalász Grab 740; 2. Megalopsychia Jagdmosaik, Yakto Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antioch, Ende 5. Jh. – Anfang des 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya (LEVI 1947, 364, Fig. 151, Tabl. LXXVIII,b); 3. Kleineres Jagdmosaik, Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, 4. Jh., Sizilien (CARANDINI–RICCI–DE Vos 1982, 176–178), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 61 Der Reiter mit Lanze auf der Messingkanne, Budakalász, Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 62 Der Reiter mit Lanze: 1. Messingkanne, Budakalász, Grab 740; 2. Löwenjäger mit Lanze, Silberschale, 4. Jh., Karnak, Ägypten, Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin (MIELSCH–NIEMEYER 2001, 12–15, 34–37, Abb. 15–16); 3. Villenmosaik, Spanien, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien (DE PALOL–CORTES 1974, L–LV); 4. Silberschale, 3. Jh., Rhetel, Musée des Antiquités Nationales, inv. 85793, Saint-Germain-en-Laye, Frankreich (KATALOG PARIS-LYON 1989, 161–163, Nr. 107), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 63 Tigerjagd auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 64 Ein Reiter stößt mit seiner Lanze einen Löwe nieder, Silberplatte, 4. Jh. Nord-Syrien, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, The Williams Fund, Arts. No. 66.77. (MUNDELL MANGO 1986, 273–274).
- Abb. 65 Wildtier verfolgender Reiter mit Lanze: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Silberplatte, Nord-Syrien, 4. Jh., Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, The Williams Fund, Arts. No. 66.77. (MUNDELL MANGO 1986, 273–274); 3. Jagdmosaik in einem Haus von Daphne im Vorort von Antiochia (Worcester Hunt), Ende 5. – Anfang 6. Jh., Worcester Art Museum, Worcester, USA (LEVI 1947, II. CLXX); 4. Jagdmosaik in Triclinium der Villen, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Brüssel (BALTY 1969, Pl. XIII).
- Abb. 66 Tigerjagd auf dem Jagdmosaik in Triclinium der Villen, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Photo © Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Brüssel (BALTY 1969, Pl. IX, XIII).
- Abb. 67 Awarenzeitliche geritzte Pferdedarstellungen: 1. Grafitto am Hals des Kruges, Budakalász Grab 740: eingravierte Stern (?) und Pferd (Zeichnung Katalin Nagy); 2–3. Knotenlöser von Nosa/Nosza-Pörös-kaszáló östlich von Subotica/Szabadka. (DIMITRIEVIĆ–KOVAČEVIĆ–VINSKI 1962, 54, Nr. 45, Abb. 1; LÁSZLÓ 1970, 176, Abb. 7.); 4. Beinplatte von Vrbas / Verbász (NAGY

1971, 245, T. XXVIII,13); 5. Beinpfriem von Mandjelos / Nagyolaszi (ERCEGOVIĆ-PAVLOVIĆ 1982, 53, Fig. 2).

- Abb. 68 Lederpanzer-Darstellungen: 1-6. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 7. *Tiberius Claudius Livianus praefectus praetorio* trägt Lederpanzer, Bronzekanne aus dem Tiber in Rom (SCHÄFER 1989, 290, 297, Abb. 9); 8. Fußkrieger in Lederpanzer, Bronzekanne aus dem Tiber in Rom (SCHÄFER 1989, 290, 297, Abb. 9); 9. Krieger im Muskelpanzer aus Metall, Kanne mit Achilles-Darstellung, Jerusalem (HENGEL 1982, 12, Abb. 1b), Umzeichnung Sándor Ósi.
- Abb. 69 Haarkranzfrisur der Jäger auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 70 Geschnittene Haarkranzfrisuren in der kleinasiatischen Porträtplastik: 1-4. Aphrodisias, zweite Hälfte des 5. Jh., Selçuk. Arkeoloji Müzesi, Efes / Selçuk Archäologisches Museum, Ephesos (INAN-ALFÖLDI-ROSENBAUM 1979, Taf. 255,1-4, Nr. 151, Taf. 254,1, Nr. 152).
- Abb. 71 Bäume, Büsche, Unterwuchs auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740. (Umzeichnung Sándor Ósi).
- Abb. 72 Mediterrane Schirm- oder Mittelmeerkiefer (*Pinus pinea*): 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Mosaik am Fuß des Hügels Bordj-Djedid, Karthago, 4. Jh., Tunesien (DUNBABIN 1978, Pl. XIX,42); 3. Mosaik im Peristylum, 5. Jh. Sarrin, Osrhoene, Syrien (BALTY 1990, 30-31, Pl. VI,2); 4. Löwenjagdszene, 5. Jh., Béja, Tunesien (DUNBABIN 1978, Pl. X,19); 5. Mosaik des Moses-Heiligtums auf dem Nebo Berg, 6. Jh. Jordanien (KATALOG SCHALLABURG 1986, Farbtafel II); 6. Mosaik von Michaelion Basilika, 6. Jh., Huarte, Apamea, Syrien (CANIVET 1997, 222, Fig. 72; 245, Fig. 80); 7. Wiener Genesis, Szene von „Elizers und Rebekas Eltern“, 6. Jh. (GRABAR 1967, 199, Abb. 218); 8. Silberplatte, 5.-6. Jh., Frankreich, Bibliothèque Nationale, Cabinet de Médailles, inv. mon. arg. 349, Paris, Frankreich (HEURGON 1958, Taf. XXIX,5); 9. Karthago, 4. Jh. (PARRISH 1984, Pl. 25, Nr. 16); Umzeichnung Sándor Ósi.
- Abb. 73 Büsche mit Efeublättern: 1-3. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 4. Mosaik in der Villa Daphne, Saal 2 des Hauses Ge und die Jahreszeiten, 5. Jh., Antiochia (LEVI 1947, I, 346-347, Pl. CXXXIIa); 5. Textilmedaillon eines koptischen Stoffes im Vatikan, Grottaferrata, 6. Jh. (Muñoz 1906, 129, Fig. 90); 6. Altarschranksäule, Metz, 7. Jh. (ÅBERG 1947, 68, Fig. 25); 7. Mosaik im Narthex der großen Basilika, Heraklea-Lynkestis, 6. Jh., Republik Mazedonien (TOMAŠEVIĆ-CVETKOVIĆ 1978, 32-33, sl. 46); 8. Kirchenmosaik, Anfang 5. Jh., Hir esh-Sheikh (DONCEL-VOÛTE 1988, 121-133, Fig. 91); Umzeichnung Sándor Ósi.
- Abb. 74 Akanthusblätter: 1. Messingkanne, Budakalász, Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 2. Akanthusblätterreihe um das Medaillon auf der Schale mit der Darstellung des „Weidenden Pferdes“, 6. Jh., Sludka, Permgebiet, Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg (MATZULEWITSCH 1929, Taf. 30).
- Abb. 75 Blattranke mit Blumen: 1. Henkel der Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Bronzebecken, Naanah, 6. Jh. Israel (FINE 1996, Fig. 5.15, Nr. 73); 3. Blütenranke mit Akanthusblättern auf der Schale mit Hirtendarstellung, 6. Jh., Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg (MATZULEWITSCH 1929, Taf. 32), Umzeichnung Sándor Ósi.
- Abb. 76 Spätantike und frühbyzantinische Darstellungen der Kompositbogen: 1. Artemis mit Reflexbogen, Sarrin, Oshroene, Syrien, 5. Jh. (BALTY 1990, Pl. II,1); 2. „Opfer des Krans“-Mosaik, Karthago, Khéreddine, 4. Jh. (DUNBABIN 1978, Pl. XVI, 36-37); 3. Hippolytus-Saal einer Villa, Madaba, 6. Jh. (PICCIRILLO 1993, 59, Fig. 12); 4. Kirche der Märtyrerheiligen Lot und Prokopius auf dem Nebo Berg, Jordanien, 557 n. Chr. (PICCIRILLO 1993, 152, Fig. 201); 5. Jäger zu Fuß, Silberschale mit Löwenjagdszene, 5. Jh., Konstantinopel oder Kleinasien, Dumbarton Oaks Collection, Washington; Acc. no. 1947.12. (ROSS 1962, 3-4, Nr. 4); 6. Zurückgewandter, berittener Jäger, Palastmosaik, Peristylum, Ende 5. – Anfang 6. Jh., Konstantinopel, Büyük Saray Mozaiklari Müzesi, Istanbul (BRETT 1947, Pl. 39); 7. Textilie, Artemis mit Reflexbogen, „Châle de Sabine“, Abegg-Stiftung, Riggisberg (BALTY 1990, Pl. III,1); 8. Koptische Textilie, 6. Jh., Puschkin Museum, Moskau (SHURINOVA 1967, Tabl. 104, Nr. 176); 9. Textilie, Artemis mit Reflexbogen, 6. Jh., Abegg-Stiftung, Riggisberg (BALTY 1990, Pl. III,2); 10. Ein berittener Jäger erlegt einen Löwen mit dem Reflexbogen, Jagdmosaik in einem Haus von Daphne im Vorort von Antiochia (Worcester Hunt), Ende 5. – Anfang 6. Jh. Worcester Art Museum, Worcester, USA (LEVI 1947, 364, Fig. 151); 11. Messingkanne,

- Budakalász Grab 740; 12. Berittener Jäger, Jagdmosaik im Triclinium der Villen, Apamea, 539 n. Chr., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles (BALTŲ 1969, Pl. XIII); 13. Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon (TOLL' 1926, 93.f. Abb. 2), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 77 Waffen in Jagdszenen auf der Messingkanne von Budakalász Grab 740: 1. Schwerter (*gladii*); 2. Schwertscheide des Löwenjägers; 3. Köcher des Leopardenjähgers; 4. Lanze des Tiegerjägers; 5. Verzierte Schilde mit Umbo, Ausschnidungen aus den Umzeichnung der Jagdfrieze auf der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (s. Abb. 12, Zeichnung: Katalin Nagy).
- Abb. 78 Lesbisches Kymation: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák); 2. Silberpatera mit byzantinischem Kreuz, Canoscio, 6. Jh. Museo del Duomo, Città di Castello (VOLBACH 1964, 303–316); 3. Frühbyzantinische kannelierte Silberschale mit Frauenskopf, 6. Jh., Sutton Hoo, British Museum, London (BRUCE-MITFORD 1983, 48, Fig. 40).
- Abb. 79 Lesbisches Kymation: 1. Messingkanne, Budakalász Grab 740; 2. Silberamphore, Mala Peresčepina, 6. Jh., Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg (MATZULEWITSCH 1929, Taf. 28); 3. Frühbyzantinische kannelierte Silberschale mit Frauenskopf, 6. Jh., Sutton Hoo, British Museum, London (BRUCE-MITFORD 1983, 48, Fig. 40); 4. Silberpatera mit byzantinischem Kreuz, Canoscio, 6. Jh.; Museo del Duomo, Città di Castello (VOLBACH 1964, 303–316); 5. Silberschale von Bubastis, Benaki Museum, Athen. (PELIKANIDES 1948, 38, Abb. 1, Taf. 1), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 80 Wellenlinien am Hals der Messingkanne, Budakalász Grab 740 (Photo: Attila Mudrák).
- Abb. 81 Reliefkrug mit Darstellung des römischen Kaisers Trajan und dem *praefectus praetorio Tiberius Claudius Livianus* aus der Zeit der Dakerkriege, 2.-3. Jh., Rom aus dem Tiber, Kunsthandel, London (SCHÄFER 1989, 283–317).
- Abb. 82 Silberoinochoe mit Pflanzen- und Tierfriesen, 4. Jh., Musée de Louvre, Paris (BARATTE 1975, 1108, Fig. 4).
- Abb. 83 Kleine Jagd, 4. Jh., Villa Romana del Casale bei Piazza Armerina, Sizilien (RAECK 1992, 25, Textabb. 1).
- Abb. 84 Jagdfries mit Silbereinlagen auf der Bronzekanne von Jublains, 4. Jh., Musée des Antiquités Nationales, Photo © Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, cliché L. Hamon, Nr. 50253.
- Abb. 85 Rekonstruktion der Silberkanne von Žigajlovka, Ukraine, 4. Jh., Sumskij Oblastnyj Kraeznavčij Muzej / Regionales Museum für Heimatkunde von Sumi (PUTZKO 1984, 77–89, Ris. 5–7), Umzeichnung: Sándor Ősi.
- Abb. 86 Jagdfries auf der Silberkanne von Žigajlovka, Ukraine, 4. Jh., Sumskij Oblastnyj Kraeznavčij Muzej / Regionales Museum für Heimatkunde von Sumi (PUTZKO 1984, 77–89), Umzeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 87 Jagdfries auf der Hippolytos Kanne des Seuso Schatzes, Ende 4. Jh. – Anfang 5. Jh., Magyar Nemzeti Múzeum / Ungarisches Nationalmuseum, Budapest (MUNDELL MANGO-BENNETT 1994, 384, Fig. 10–33).
- Abb. 88 Jagdmosaik in der Villa von Olmeda, 4. Jh., Villa Romana La Olmeda, Pedrosa de la Vega, Spanien (DE PALOL-CORTES 1974, L-LV).
- Abb. 89 Balsamarium, Emona, 3. Jh., Narodni Muzej Slovenije, Ljubljana (PLEŠNIČAR-GEC 1982).
- Abb. 90 Elfenbeinpyxis mit Jagddarstellung, Konstantinopel, 6. Jh., Le Trésor de la Cathédrale de Sens (VOLBACH 1976, 74, Nr. 102; Taf. 55; KATALOG PARIS 1992, 79, Nr. 29).
- Abb. 91 Silberschale mit einer Hirtin mit Kind, 5.–6. Jh., Alexandria (?), Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 10824, Berlin. (SCHLUNK 1939, 40, Taf. 28.108; TOYNBEE-PAINTER 1986, Pl. XIX,c).
- Abb. 92 Elfenbeindiptychen: 1. Areobindus, Konstantinopel, 506, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich (VOLBACH 1976, 32, Taf. 4, Nr. 8); 2. Areobindus, Konstantinopel, 506 n. Chr., Cluny Museum, Paris (VOLBACH 1976, 33, Taf. 5, Nr. 10); 3. Areobindus, Konstantinopel, 506 n. Chr., Gosudarstvennyj Ėrmitaž / Staatliche Eremitage, Sankt Petersburg (VOLBACH 1976, 33, Taf. 5, Nr. 11).
- Abb. 93 Jagdmosaik in Triclinium der Villa, Apamea, zweite Hälfte 5. Jh., Syrien, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Photo © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel.



- Abb. 94 Jagdmosaik in einem Haus von Daphne im Vorort von Antiochia (Worcester Hunt), Ende 5. – Anfang 6. Jh. Worcester Art Museum, Photo © Worcester Art Museum, no. 1936.30., Worcester, USA.
- Abb. 95 Megalopsychia Jagdmosaik, Yakto Dorf in der Nähe von Daphne im Vorort von Antiochia, Ende 5. Jh. – Anfang 6. Jh., Hatay Arkeoloji Müzesi, Antakya, Inv.-Nr. 1016, Türkei (CİMOK 2004, 252).
- Abb. 96 Buntmetallplatte mit Jagdszenen und Silber- und Kupfereinlagen. Zweite Hälfte 4. Jh., Italien (?), Musée de Louvre, Département des antiquités grécques et romaines, Br. 3448, Paris, Photo © RMN-Grand Palais [Musée du Louvre], Photograph: Hervé Lewandowski.
- Abb. 97 Krug mit Jagdszenen und Metallinkrustationen, Norditalien, zweite Hälfte 4. Jh., Italien; Photo © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Photograph: Johannes Laurentius. Inv.-Nr. 30244. (KLEINBAUER 1976, 23, Fig. 26; KATALOG NEW YORK 1979, 86–87, Nr. 76).
- Abb. 98 Mit Silber- und Rotkupfereinlagen verzierte Gewichte aus Messing mit Kaisern und Soldaten, Ost-Mediterran, 4.–5. Jh., British Museum, Photo © The Trustees of the British Museum, PE 1863.12-28.I., PE 1980,6-13, London.
- Abb. 99 Mittelmedailon der Silberschale mit Jagdszenen aus dem Seuso Schatz, Ende des 4. – Anfang des 5. Jh., Photo © Magyar Nemzeti Múzeum – Ungarisches Nationalmuseum, Budapest, Photograph: András Dabasi.
- Abb. 100 Domain des Herres Julius, Mosaik von Karthago, Bardo Museum, Tunis (BLANCHARD-LEMÉE–ENNAÏFER–SLIM, H.–SLIM, L.–MERMET 1995, 170, Fig. 121).
- Abb. 101 Silberschale aus dem Mildenhall Schatzfund, 4. Jh., British Museum, London. Reg. Number 1946,1007.1; Photo © Trustees of the British Museum (PAINTER 1977, 3, 64, Fig. 16, Nr. 5). s. Abb. 46,2.
- Abb. 102 Zeichnung des Grabes 173 im Gräberfeld Kölked-Feketekapu B und die Funde: 1a-b. Schleiernadel; 2. Halsring mit Glasperlen; 3. Silbervergoldete Schnalle; 4. Eisenriemenzunge mit Silbertauschierung und Glaseinlage; 5. Messer mit Goldblechgriff und Hülse. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest (Kiss 2001, 260–261).
- Abb. 103 Messingkrug, Kölked-Feketekapu B, Grab 173.; 6.–7. Jh., Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, Photo: András Dabasi (Kiss 2001, 260–261; GARAM 2001, 383, Taf. 132,2; VIDA 2016, 75–76, Fig. 69–71).
- Abb. 104 Frühbyzantinischer Blechkrug, Tiszagyenda, 6. Jh. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest. Photo: András Dabasi (Kocsis 2007, 39–41; Kocsis 2010, 17–19; VIDA 2016, 73–74, Fig. 67–68).
- Abb. 105 Frühbyzantinischer Eimer (*situla*), Várpalota-Gimnázium, Grab 204; Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém. Photo: Fanni Dénes (GARAM 2001, 173–174; Taf. 131,1, XL,1; VIDA 2016, 78–79, Fig. 76–77).
- Abb. 106 Gegossenes Becken mit Fuß und Henkel, Zamárdi-Rétiföldek Grab 244; Rippl Rónai Múzeum, Kaposvár, Photo: Gáborné Gózszy (GARAM 2001, 174, 432, Taf. XL,2; VIDA 2016, 86–88, Fig. 88–89).
- Abb. 107 Frühbyzantinische gegossene Buntmetallkanne mit gravierten Verzierung von Nocera-Umbra Grab 17, 7. Jh., Museo Nazionale dell'Alto Medioevo, Rom (CARRETTA 1982, Tav. 8,3; RUPP 1996, Tav. 14; RUPP 2005, 2011–213, Taf. 29–31).
- Abb. 108 Die Verbreitung der spätantiken und frühbyzantinischen Buntmetallgefäße (□) und Edelmetallgefäße (●) bei den barbarischen Völkern ausserhalb des Byzantinischen Reiches (nach MUNDELL MANGO 2008 mit Ergänzungen des Authors), Zeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 109 Siehe Abb. 30,1.
- Abb. 110 Fragment eines sasanidischen Stoffes, Antinoë, Ägypten, 6. Jh., Photo © Pierre Verrier, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon, MT 28928.
- Abb. 111 Verbreitung der im Text erwähnten Fundstellen (Zusammengestellt von dem Author), Zeichnung Sándor Ősi.
- Abb. 112 Siehe Abb. 30,2.
- Abb. 113 Silberschale mit Löwenjagdscene, 5. Jh., Konstantinopel oder Kleinasien, Photo © Dumbarton Oaks Collection, Washington, Acc. no. 1947.12.



**Abb. 113**  
*Silberschale mit Löwenjagdszene, 5. Jh.,  
Konstantinopel oder Kleinasien, Dumbarton Oaks Collection, Washington*

# ZOOLOGICAL OBSERVATIONS MADE ON A BRASS JUG FROM THE AVAR CEMETERY OF BUDAKALÁSZ

László BARTOSIEWICZ<sup>1</sup>

## INTRODUCTION

During the 1989 field season, a 27.2 cm tall jug decorated with animal fighting scenes made of cast brass was recovered outside the coffin, in the corner of robbed Grave 740 of the Avar cemetery at Budakalász–Dunapart, Hungary.<sup>2</sup> In addition to the jug, the burial also contained a gold plated silver earring dated to the first half of the 7<sup>th</sup> century AD, a needle box and an arrow head. This assemblage of surviving grave-goods supports stylistic dating to the first third of the 7<sup>th</sup> century. However, as shown by its coarse execution, the jug itself may have been manufactured as early as the early 6<sup>th</sup> century. Based on its relief decoration and floral ornaments therefore, the Budakalász jug may be dated to before the mid-6<sup>th</sup> century.<sup>3</sup>

The presentation of these scenes on the Budakalász jug reflects the continuity of Hellenistic stylistic tradition. However, brass vessels decorated with reliefs are but rare representatives of Antique metal working. The animal fight scenario seems even more of a curiosity, having a few parallels in Late Antique or Byzantine toreutic art.<sup>4</sup> On the Budakalász jug, the scenes are divided into two, markedly isolated friezes on the upper and lower halves of the vessel's body. They show individual confrontations between men and ferocious real-life animals in a snapshot-like manner rather than in narrative sequence. However, the rotational symmetry and convex surface of two parallel friezes of scenes around the vessel offer an 'endless', almost cinematographic presentation of the actors around the jug. This form of showing life scenes is not unknown in Hellenistic art. Both friezes are divided into four scenes, each showing fights between humans and large predators. A detailed stylistic and iconographic description of these scenes has been given by Tivadar Vida.<sup>5</sup> Both humans and animals are depicted in naturalistic detail offering relatively safe identification. Zoological aspects of this special piece of art, therefore, deserve particular attention.

---

<sup>1</sup> Osteoarchaeological Research Laboratory, Stockholm University, Lilla Frescativägen 7, 106 91 Stockholm, Sweden, laszlo.bartosiewicz@ofl.su.se

<sup>2</sup> PÁSZTOR–VIDA 2001, 303–311.

<sup>3</sup> VIDA 2006, 268.

<sup>4</sup> VIDA 2009, 98.

<sup>5</sup> VIDA 2009, 97–114.

## ARTEFACT DESCRIPTION

Although since its recovery in 1989, archaeological as well as stylistic descriptions of this unusually rare find have been published in the aforementioned articles, a brief summary is worth presenting here for the sake of a focussed zoological analysis. The human and animal actors in the scenes proceeding right from the jug's handle are briefly summarized in Table 1.

Frieze	Scene I	Scene II	Scene III	Scene IV
<b>upper</b>	Sword-wielding mounted warrior attacked by a maned male lion	Mounted archer shooting at two spotted large cats using a reflex bow. The animals wear collars	Man on foot spearing a standing bear in the chest	Man on foot clubbing a sitting bear. Except for a cape, the man is naked representing a classical heroic stereotype
Frieze	Scene V	Scenes VI–VII–VIII	Scene IX	Scene X
<b>lower</b>	Collared spotted large cat jumping on a fallen warrior holding up a shield in defence	Man on foot stabbing a bear in the back that was attacking a boar. Underneath the boar, a large cat's (?) tail and hind legs are shown as it seems to be hiding in a cave	Mounted warrior chasing a collared tiger with a spear	Man on foot stabbing a standing bear in the chest with a spear and a dog mauling the bear's flank

Table 1

*Summary of zoological content in the scenes of the friezes running around the jug from Grave 740 of the Avar cemetery at Budakalász–Dunapart*

A total of eight armed men are shown fighting a variety of evidently ferocious beasts, largely felines. Hunters in stratified societies tend not to be ordinary people: they are frequently perceived as warriors or even triumphant heroes. There are four large carnivores in these pictures including bear, a lion and five spotted as well as one striped large felid, the latter interpretable as tiger. The latter six all seem to be wearing collars a possible indication of their captive status. “Domestication” is naturally a term irrelevant here, as it would have meant the selective breeding of these animals in captivity (a disputable possibility in modern zoos), unlikely to have been practiced during Late Antiquity.

The rear half of another large cat is also shown in the lower frieze. With the exception of this latter animal – possibly ‘hiding’ in a cave – all beasts are depicted as direct adversaries to humans while a single wild boar is shown in a prone position. Animals fighting on the side of people include two horses used as mounts and a large dog in combat alongside one of the men attacking a bear with his spear. As far as the composition is concerned, there is no visible emphasis on the difference between wild and domestic animals. While the large carnivores are protagonists along with the people depicted, the horses and dog look more like attributes belonging to the fighting gear of brave warriors.

In addition to the predators targeted in these scenes, a closer examination of the images reveals characteristic differences between the types of humans depicted as well. Aside from the use of horses (or lack thereof), their weaponry and even clothing differ at the expense of stylistic coherence in the composition of the friezes. One extreme is the naked hero armed only with a club, reminiscent of a Classical–Late Antique Herculean stereotype. On the other hand, the mounted archer with a reflex bow targeting two large spotted cats stands out especially, representing sophisticated light cavalry tactics apparently showing the influence of 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> century Sassanid toreutic art on this jug both in terms of content and style.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> VIDA 2009, 98.



## DISCUSSION

The decorative motifs of *ludiaria venatio* or *spectacularia venatorium* (staged circus hunts) were extremely popular both in Roman and Byzantine art.<sup>7</sup> It seems that such fights may have been arranged in Roman amphitheatres as early as the third century BC.<sup>8</sup> Subsequently there was a steady increase in the number of literary, epigraphic as well as iconographic representations of dangerous beasts. The question is to what extent can these pictures be regarded a direct reflection of actual real-life games. In the case of the Budakalász jug the scenes are depicted in the two previously described horizontal friezes running around the vessel's drop-shaped body, but are somewhat disjointed in terms of their narrative. The stylistic, and in fact zoological, diversity of the two friezes, therefore, seems to point way beyond pictorially documenting a complex but single animal fight.

The near obsession with acquiring exotic animals as indicators of social status in early Antiquity was inspired by forerunners in the ancient cultures of Egypt and ancient Greece. The demand for actually procuring special game as a means of both entertainment and imperial self-representation increased in Roman times and the market was strong even during Late Antiquity.

*Venationes*, staged hunts involving lions, were depicted on ivory diptychs of the AD fifth and sixth centuries. A dramatic image in this series originates from the Eastern Empire from ca. 450, filled with the fatal encounters between eight *venatores* and sixteen lions. The rendering of animals is realistic. Additional artwork of the same genre includes diptychs from Constantinople, produced for Anastasius in 517, and another piece for Areobindus dated to 506.<sup>9</sup>

### Brown bear (*Ursus arctos*, Linné 1758)

Of the wild animals depicted on this jug, bears (and wild boar) would have been native to many areas in Europe. Brown bears are relatively well-represented among game in the Holocene osteoarchaeological record. (Figs. 1-4) In addition to three previously glacial refugia for the brown bear (the Iberian Peninsula, the Italian Peninsula and the Balkans) subfossil finds of brown bear from north-western Moldova suggest a fourth glacial refuge for this species in the Carpathians.<sup>10</sup> With the advancement of agriculture and concomitant deforestation, however, bears were gradually driven to forested mountain areas, ill-fit for crop cultivation. The variety of possible uses of bear from meat to circus games was clearly shown at the site of Sagalassos, Turkey.<sup>11</sup> The first known staged hunts in Rome were mentioned from 186 BC. These early animal fights were probably dominated by local game such as wild boars and bears, with only a few exotic beasts.<sup>12</sup> In Late Antiquity, a bear *venatio* is shown, for example, on a 4<sup>th</sup> century ivory plate.<sup>13</sup> The way bears are speared in the chest on the Budakalász jug is also reminiscent of the killing of a wild boar on a mosaic from Anitoch.<sup>14</sup> Judged by modern-day perceptions, however, omnivorous bears look somewhat less threatening than large felids, even if the emphasis in the scenes of the Budakalász jug must have been on their fierce nature. Given the

<sup>7</sup> LAVIN 1963, 181–286.

<sup>8</sup> MACKINNON 2006, 5.

<sup>9</sup> TOYNBEE 1973, 63.

<sup>10</sup> SOMMER-BENECKE 2005.

<sup>11</sup> DE CUPERE 2001, 50–51.

<sup>12</sup> BEACHAM 1999, 12.

<sup>13</sup> KROLL 2010, 86, Abb. 33.

<sup>14</sup> KROLL 2010, 53, Abb. 19.

popularity of these cruel games, demand for increasingly dangerous animals used in entertainment stimulated long-distance wild animal trading in species less easily available than native brown bears in Europe.



**Fig 1**  
*Brown bear being stabbed (Upper, scene III)*



**Fig 2**  
*Brown bear being clubbed (Upper, scene IV)*



**Fig 3**  
*Brown bear being attacked by dog (Lower, scene X)*



**Fig 4**  
*Brown bear attacking wild boar and panther in the cave  
(Lower, scenes VI–VII)*

## Lion (*Panthera leo*, Linné 1758)

Xenophon (431–?355 BC) wrote that “lions ... are caught in foreign countries in the neighborhood of Mount Pangaeum...”<sup>15</sup> Mount Pangaeum is located near Thessaloniki. The next author to mention lions some 50 years afterward was Aristotle (384–322 BC), who already called lion “a scarce animal... not found in many places. In the whole of Europe it occurs only in the tract of country between the rivers Achelous and Nessos”.<sup>16</sup> Although no reference is made to the origins of the animals, it is worth referring here to the list of incidents with lions at the public spectacles which Roman and Greek writers, mainly of the AD first and second centuries recorded.<sup>17</sup> Lions are believed to have died out within the borders of present-day Greece around AD 80–100.<sup>18</sup> (Fig. 5)



Fig 5  
Maned lion (Upper scene, I)

Since the much contested discovery of the first Holocene large felid bones in Europe 80 years ago by Gromova, lion remains have surfaced at several sites along the northwestern Pontic coast. While the possibility was raised that 5<sup>th</sup>–2<sup>nd</sup> century BC specimens from Ol’biya may have originated from tigers,<sup>19</sup> subsequent Iron Age finds from Ukraine have lent increasing credibility to Gromova’s 1928 identification, as they fit the pattern of lion extinctions. By now,

<sup>15</sup> XENOPHON, *Treatise on Hunting* XI, 1.

<sup>16</sup> ARISTOTLE, *Historia animalium* VI, 579b.

<sup>17</sup> TOYNBEE 1973, 62.

<sup>18</sup> GUGGISBERG 1961.

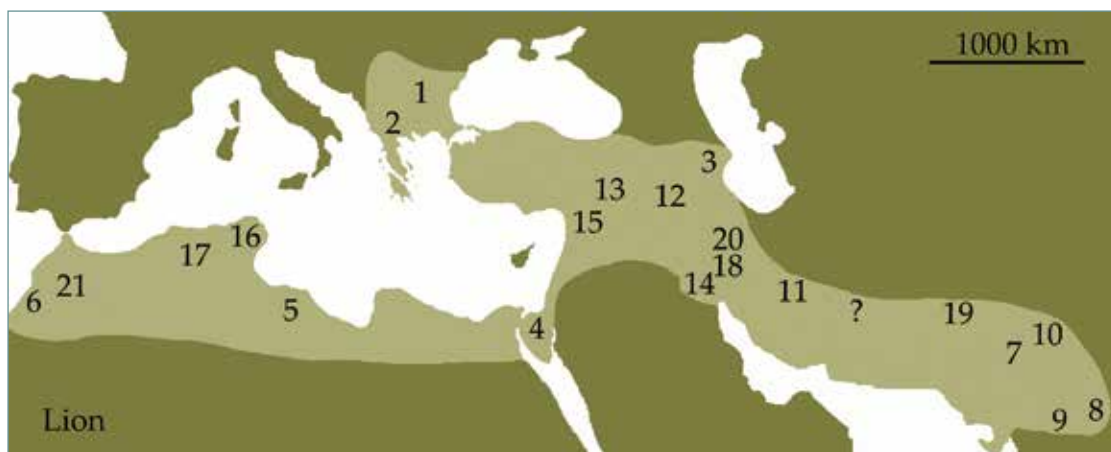
<sup>19</sup> A plausible hypothesis indeed, given the broad distribution of this species across Asia: HEPTNER–SLUDSKIJ 1972, 82.



lion remains have been identified in several Early Iron Age assemblages from settlements along the lower reaches of the Bug River and the Odessa region.<sup>20</sup>

Records of exotic animal exhibits from Rome and other power centers in the 2<sup>nd</sup> century BC indirectly show that there must have been a high demand for lions in Europe. Such “displays” consisted mostly of deadly fights between beasts and other beasts or humans. The earliest recorded such shows in Rome were the *venationes* of lions and leopards in 186 BC by Marcus Fulvius Nobilior and in 169 BC by the Rome city magistrates, when among others, 63 *Africanæ bestiae* (ie. large felids) were slain in the Circus Maximus. In 104 BC, Lucius Licinius Crassus and Quintus Mucius Scaevola, also showed “large numbers of lions” there.<sup>21</sup>

A recent detailed study of lion extinctions in the Eastern Mediterranean region and the Middle East has shown that by Roman times lions were no longer locally available in Europe. (Map 1)<sup>22</sup> They had to be caught outside the region and transported alive to their final destinations. The individual courage and logistics required to secure a steady supply of lions from outside Europe posed a major challenge to wild animal traders. However, the high prices these captive animals fetched in the market made most of the effort worth. Otherwise the business would not have flourished.



Map 1

Last lion sightings and extinctions in the written record. Legend: in increasing chronological order): 1: 480 BC, Balkans; 2: AD 80–100, Greece; 3: 10<sup>th</sup> century AD, Azerbaijan; 4: 12<sup>th</sup> century AD, Samaria; 5: 1700, Tripolitania, Lybia; 6: mid-1800s, Morocco; 7: 1810, Kot Deji, Pakistan; 8: 1814, Bihar State; 9: 1847–1848, Damoh district, India; 10: 1856–1858, Delhi, India; 11: 1800s, Shiraz, Iran; 12: 1850s, Mosul, Iraq; 13: 1870, Turkey; 14: 1870s, Tigris/Euphrates valley, Iraq; 15: 1891, Aleppo, Syria; 16: 1891, Tunisia; 17: 1893, Algeria; 18: 1918, Lower Tigris Valley, Iraq; 19: 1935, Quetta, Pakistan; 20: 1942, Dizful, Iran; 21: Atlas Mountains, Morocco (after BARTOSIEWICZ 2009)

## Leopard (*Panthera pardus*, Linné 1758)

Of the two spotted large felids, leopard and cheetah, possibly depicted on the jug, leopard has always had a far broader natural distribution as a species equally adapted to both open grassland and rainforest habitats. (Figs. 6–7) In Figure 2 only the western section of its former and

<sup>20</sup> GROMOVA 1928; KRAKHMALNAYA 1999, 229–231, Fig. 6; ZHURAVLEV 1999, 391.

<sup>21</sup> TOYNBEE 1973, 17.

<sup>22</sup> BARTOSIEWICZ 2009.



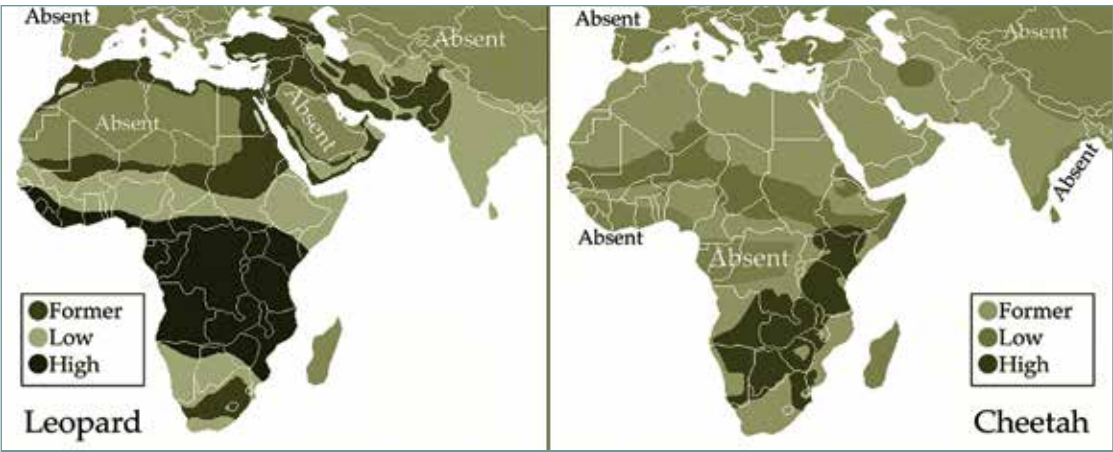


Fig 6  
Probable leopards with collars (Upper, scene II)



Fig 7  
Probable leopard overcoming a fallen warrior (Lower, scene V)

present distribution areas are shown. Today, relatively substantial populations inhabit South-east Asia and the coastal regions of China,<sup>23</sup> but those areas may be considered less relevant from the viewpoint of Late Antique hunting by Europeans than Southwest Asia and North Africa. In these parts of the world leopards were originally absent only from true deserts, the Sahara, the centre of the Arabic Peninsula and Inner Asia. Holocene appearances of leopards are also unknown in Europe and Southwest Asia north of the Caucasus.<sup>24</sup> (Map 2) According



Map 2  
The complementary geographical distributions of environmental zones currently populated by leopards (left; except the Far East) and cheetahs (right). Compiled after: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cypron-Range\\_Panthera\\_pardus.svg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cypron-Range_Panthera_pardus.svg), [http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Cheetah\\_range.gif](http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Cheetah_range.gif)

to Livius (39.5.7–10, 39.22.1–2), Marcus Fulvius Nobilior organized venations that involved fights with leopards in addition to lions. It is reasonable to presume that these animals originated from the same area for purely logistical reasons, although catching them for commercial

<sup>23</sup> ELLERMAN–MORRISON–SCOTT 1951.  
<sup>24</sup> BARTOSIEWICZ 2001.

purposes may have taken place almost anywhere, regardless of the geographical availability of other species. Dealing in wild beasts must have been a lucrative trade, in which the high price paid for exotica may have been a symbol of status in itself regardless of the practicalities of their acquisition.

### Cheetah (*Acinomyx jubatus*, Schreber 1776)

As mentioned, the spotted large cats on the jug are less likely to represent cheetahs than leopards. In contrast to the leopard, this animal is highly specialized to hunting in open landscapes on hard substrate. (Fig. 8) While once cheetahs were widely spread across Africa and Southwest Asia,<sup>25</sup> they were always absent in woodland habitats such as the rainforests in Central Africa or the similarly humid zones in West Africa and along the eastern edge of the Indian



Fig 8  
Collared felid (Lower, under the handle, Scene VIII)

<sup>25</sup> ELLERMAN-MORRISON-SCOTT 1951; CORKILL 1929.

subcontinent. During the Holocene cheetahs were absent in Europe, Central Asia or Southeast Asia. Until recently, no cheetah remains were known from Anatolia, while a relatively thriving population is maintained not very far away, southeast from the Caspian Sea.<sup>26</sup> (cf. *Figure 2*) The recent discovery of an Early Bronze Age III mandible fragment at the site of Arslantepe (Malatya, Turkey) is the first evidence reported from Anatolia. It remains a question, however, whether this find results from high status animal trade at this prestigious site, or marks the natural presence of wild cheetahs in the Malatya Plain. With gazelle and hares available as prey this area would have been a perfect habitat for the wild form.<sup>27</sup>

Both physically and from an ethological point of view, the cheetah is the most dog-like species in the family of cats. Aside from its characteristically leggy shape, extreme specialisation to high speed<sup>28</sup> is shown in the cheetah's paws which have only semi-retractable claws, very rare among felids. These provide a firmer grip during high-speed pursuits.

The cheetah is sometimes called 'the hunting leopard' because it can be tamed and trained for hunting much like greyhounds. They may have been kept since 3000 BC. Early 15<sup>th</sup> century BC representations of cheetahs on leashes are known from Ancient Egypt.<sup>29</sup> However, a wall painting from the tomb chapel of the vizier Rekhmire at Thebes was identified as a leopard<sup>30</sup> in spite of its characteristic body shape. This has had a bearing on its interpretation as a "valued gift from the deep southern lands". While valuable, cheetahs were native to much of Egypt with its vast, open landscapes. Hunting cheetahs, however, were often taken beyond their original home ranges. They were considered precious hunting companions by the Sumerians, Pharaohs, Mongol Emperors and royalty in Europe and India.

The cheetah, however, could never be domesticated as until recently it was nearly impossible to breed them in captivity, a fact that must have contributed to their high value. With the exception of a single birth recorded in 1613 at the court of the Mughal Emperor Jahangir,<sup>31</sup> no other captive births were reported until 1956 at the Philadelphia Zoo.<sup>32</sup> Estrus in females remains latent by human standards, making artificial arrangements for successful mating difficult. In spite of not having been selected for docile behaviour, cheetahs would make poor fighting animals. They evolved for short bursts of extreme speed at the expense of their power. Most of all, they are better fighting hares than humans.

## Tiger (*Panthera tigris*, Linné 1758)

After the cheetah, the tiger is perhaps the least likely "real" protagonist in the scenes depicted on the Budakalász jug. This species must have been extremely difficult to acquire from Europe, although its natural habitat was not as distant from the major centres such as Rome and Constantinople as it would look today. (*Fig. 9*) Unlike previous empires, the geographic extent of the Roman world included major portions of three continents. Pliny specifically identifies Mauretania and Numidia corresponding to modern-day Ethiopia, Morocco and Algeria as key areas where exotic wild animals could be procured. One animal that would not have

<sup>26</sup> FARHADINIA 2007.

<sup>27</sup> SIRACUSANO in press.

<sup>28</sup> HAYWARD ET AL. 2006.

<sup>29</sup> BENECKE 1994, 450, Abb. 259; OSBORN–OSBORNÓVÁ 1998.

<sup>30</sup> HOULIHAN 1996, P. XVI. 101.

<sup>31</sup> DIVYABHANUSINH 1995.

<sup>32</sup> VAN DE WERKEN 1968.



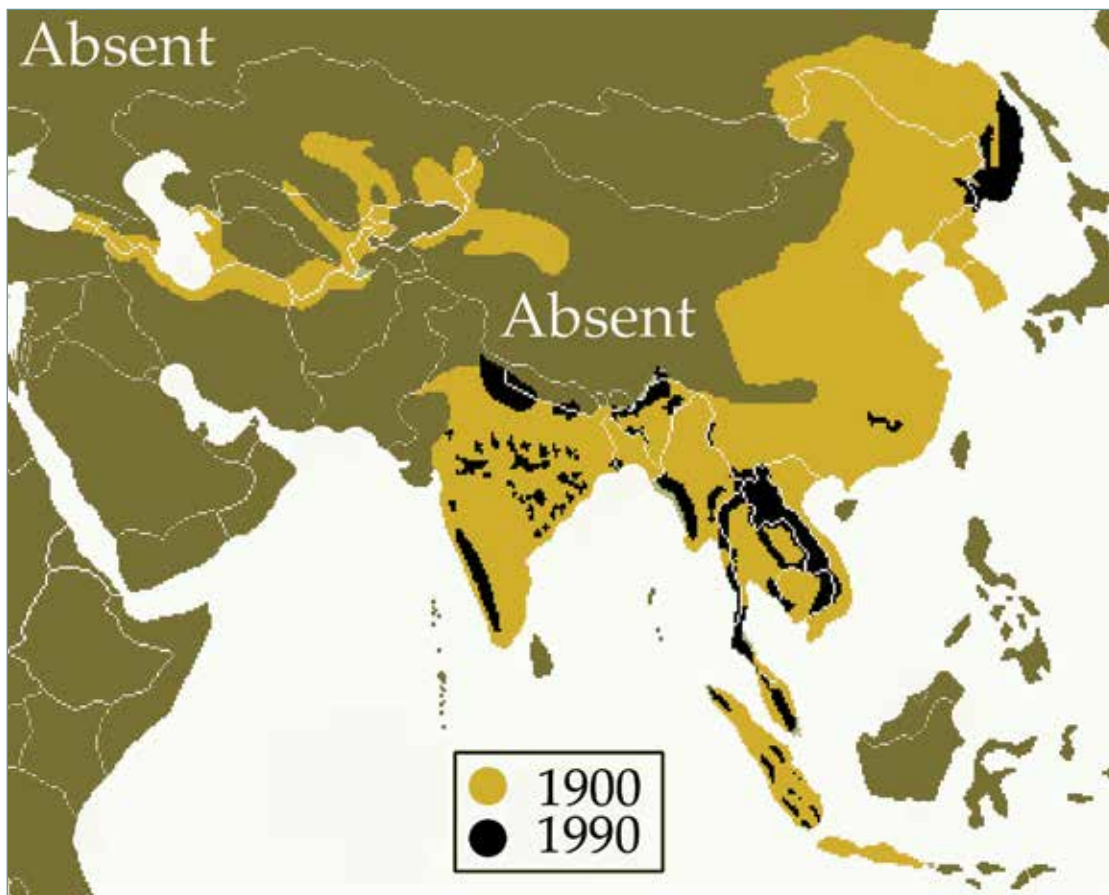


Fig 9  
*Collared tiger attacked by a mounted lancer (Lower, scene IX)*

been available in Africa, was tiger. In Central Asia, the region closest to the Byzantine Empire within the geographical distribution of this large felid was adjacent to that of the lion in the north until as late as the 19<sup>th</sup> century. (*Map 3*) This actually poses difficulties in the osteological identification of excavated large felid remains, most of which seem to originate from lions on the basis of morphological evidence.<sup>33</sup> As of today, no archaeozoological evidence of tigers could be identified from Southeast Europe.

<sup>33</sup> GROMOVA 1928.





Map 3

*The geographical distribution of modern-day tigers. Note the previously populated area in Southwest Asia, especially the Caucasus and the Caspian region. Source: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tiger\\_distribution3.PNG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tiger_distribution3.PNG)*

## CONCLUSIONS

While in the centre of human attention since prehistoric times,<sup>34</sup> the physical presence of large felids is difficult to prove in archaeological contexts. Their bones are rare in the archaeological record as they were least likely to serve as a source of meat. With the exception of brown bear, the animals depicted on the Budakalász jug are rare in the European faunal record and usually pre-date Byzantine times. Lions are the only species whose natural distribution area once included Europe with the Balkans offering osteological evidence of the latest occurrences. Even these specimens, however, are centuries earlier than the fashion of staged hunting scenes in Classical times as well as late Antiquity. Prior to the discovery of the cheetah mandible in a Bronze Age deposit at Arslantepe (Anatolia), this species has been exclusively reported from Wadi Fidan, a neolithic site in Jordan.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> HODDER 2006.

<sup>35</sup> RICHARDSON 1997, CLASON 1999.



Fig 10

*Mounted warrior wielding a cavalry sword to fend-off lion (Upper, scene I)*

Documentary sources are thus indispensable in appraising the roles played by imported wild animals in the region. A temporary ban was imposed on importing exotic game for the purposes of *venationes* around 179 B.C. (Plin. Nat. 8.17.64). However, it had little impact on this profitable trade and led to an apparently swift, modification of this legislation to permit transporting African animals for show purposes in Rome by at least 169 BC.<sup>36</sup> Christianity was even less compatible with such barbaric forms of entertainment, however, popular demand kept staged animal fights alive in Byzantine times. The jug from Budakalász may be considered the symbolic reflection of such high status activities in the self-representation of upper strata in society. Zoological content thus supports the stylistic importance of this unique piece of art from a rural Avar Period cemetery in Hungary.

<sup>36</sup> BEACHAM 1999, 12.

## BIBLIOGRAPHY

- BARTOSIEWICZ 2001 BARTOSIEWICZ, L.: A leopard (*Panthera pardus* L. 1758) find from the late Middle Ages in Hungary. In H. Buitenhuis & W. Prummel (eds.), *Animals and Man in the Past*. Groningen: ARC-Publicatie 41 (2001) 151–160.
- BARTOSIEWICZ 2009 BARTOSIEWICZ, L.: Lion's share of attention: Archaeozoology and the historical record. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae* 59 (2009) 759–773.
- BEACHAM 1999 BEACHAM, R.: *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*. New Haven & London: Yale University Press, 1999.
- BENECKE 1994 BENECKE, N.: *Der Mensch und seine Haustiere. Die Geschichte einer jahrtausendealten Beziehung*. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag, 1994.
- CLASON 1999 CLASON, A. T.: The leopard (?) of Bouqras, SE Syria. In C. Becker et al. (ed.), *Historia Animalium ex ossibus*. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf 1999, 133–140.
- CORKILL 1929 CORKILL, N. L.: On the occurrence of the Cheetah (*Acinonyx jubatus*) in Iraq. *Journal of the Bombay Natural History Society* 33/3 (1929) 700–702.
- DE CUPERE 2001 DE CUPERE, B.: *Animals at Ancient Sagalassos. Evidence of Faunal Remains*. Studies in Eastern Mediterranean Archaeology 4. Turnhout: Brepols, 2001.
- DIVYABHANUSINH 1995 DIVYABHANUSINH: *The End Of A Trail: The Cheetah in India*. New Delhi, India: Banyan Books, 1995.
- ELLERMAN–MORRISON-SCOTT 1951 ELLERMAN, J. – MORRISON-SCOTT, T.: *Checklist of palaearctic and Indian mammals, 1758–1946*. London: British Museum of Natural History 1951.
- FARHADINIA 2007 FARHADINIA, M.: *Ecology and Conservation of the Asiatic cheetah, Acinonyx jubatus venaticus in Miandasht Wildlife Refuge, Iran*. Project report. Teheran: Iranian Cheetah Society, 2007.
- GROMOVA 1928 GROMOVA, V. I.: Der Löwe in Europa in historischer Zeit (In Russian). *Priroda* 10 (1928) 929–930.
- GUGGISBERG 1961 GUGGISBERG, C. A. W.: *Simba, the life of the lion*. Capetown: Howard Timmins, 1961.
- HAYWARD ET AL. 2006 HAYWARD, M. W. – HOFMEYER, M. – O'BRIEN, J. – KERLEY, G. I. H.: Prey preferences of the cheetah (*Acinonyx jubatus*) (Felidae: Carnivora): morphological limitations or the need to capture rapidly consumable prey before kleptoparasites arrive? *Journal of Zoology* 270/4 (2006) 615–627.
- HEPTNER–SLUDSKIJ 1980 HEPTNER, V. G. – SLUDSKIJ, A. A.: *Die Säugetiere der Sowietunion. Vol III: Raubtiere (Feloidea)*. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag, 1980.
- HODDER 2006 HODDER, I.: *The Leopard's Tale: Revealing the Mysteries of Catalhöyük*. London: Thames & Hudson 2006.
- HOULIHAN 1996 HOULIHAN, P.: *The Animal World of the Pharaohs*. London: Thames and Hudson 1996.
- KRAKHMALNAYA 1999 KRAKHMALNAYA, T. V.: Carnivore remains from Late Pleistocene and Holocene deposits in the Ukraine. In: N. Benecke (ed.), *The Holocene History of the European Vertebrate Fauna*. Archäologie in Eurasien 6. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf 1999, 223–235.
- KROLL 2010 KROLL, H.: *Tiere im Byzantinischen Reich – Archäologische Forschungen im Überblick*. Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 87, Mainz 2010.
- LAVIN 1963 LAVIN, I.: The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources. *Dumbarton Oaks Papers* (Washington, DC) 17 (1963) 181–286.
- MACKINNON 2006 MACKINNON, M.: Supplying exotic animals for the Roman amphitheatre games: new reconstructions combining archaeological, ancient textual, historical and ethnographic data. *Museion* III/6, 2006, 1–25.
- OSBORN–OSBORNOVÁ 1998 OSBORN, D. J. – OSBORNOVÁ, J.: *The mammals of Ancient Egypt*. The Natural History of Egypt vol. 4. Warminster: Aris and Phillips Ltd. 1998.
- PÁSZTOR–VIDA 2001 PÁSZTOR, A. – VIDA, T.: Eine frühbyzantinische Bronzekanne aus dem awarenzeitlichen Gräberfeld von Budakalász. In: Cs. Bálint (Hrsg.): *Kontakte zwischen Iran, Byzanz und der Steppe im 6.–7. Jahrhundert*. Varia Archaeologica Hungariae 10. Budapest–Napoli–Rom 2001, 303–311.
- RICHARDSON 1997 RICHARDSON, J. E.: An analysis of the faunal assemblages from two pre-pottery Neolithic in The Wadi Fidan. In: Gebel, H. G. K. – Kafafi, Z. – Rollefson, G. O.

- (eds.), *The Prehistory of Jordan*, II. Perspectives from 1997. Studies in Early Near Eastern Production, Subsistence, and Environment 4, Berlin: ex oriente 1997, 221–262.
- SIRACUSANO IN PRESS      SIRACUSANO, G.: in press. *Enigmatic Cheetah (*Acinonyx jubatus venaticus*) at Arslantepe (Malatya Turkey). Il misterioso ghepardo (*Acinonyx jubatus*) di Arslantepe*. Atti del 6° Convegno Nazionale AIAZ, Parco dell'Orecchiella (Lucca) 21–24 maggio 2009.
- SOMMER–BENECKE 2005      SOMMER, R. S. – BENECKE, N.: The recolonization of Europe by brown bears *Ursus arctos* Linnaeus, 1758 after the Last Glacial Maximum. *Mammal Review* 35/2 (2005) 156–164. DOI: 10.1111/j.1365-2907.2005.00063.x
- TOYNBEE 1973      TOYNBEE, J. M. C.: *Animals in Roman Life And Art*. Ithaca, New York: Cornell University, 1973.
- VAN DE WERKEN 1968      VAN DE WERKEN, H.: Cheetahs in captivity: preliminary report on cheetahs in zoos and in Africa. *Zoologischer Garten* 35/3 (1968) 156–161.
- VIDA 2006      VIDA, T.: Hunting jug from Budakalász and related forms. To the question of development of late antique vessel forms. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae* 57 (2006) 259–271.
- VIDA 2009      VIDA, T.: Komposition und Stil der Jagddarstellungen der Budakalászer Messingkanne. *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae* 60 (2009) 97–114.
- ZHURAVLEV 1999      ZHURAVLEV, O. P.: Säugetierfauna und Umwelt am Südlichen Bug während der Antike. In: N. Benecke (ed.), *The Holocene History of the European Vertebrate Fauna*. Archäologie in Eurasien 6. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf 1999, 389–407.



# THE ARCHAEOMETRIC INVESTIGATION OF THE EARLY BYZANTINE JUG DECORATED WITH HUNTING SCENES FROM BUDAKALÁSZ

Eszter HORVÁTH<sup>1</sup> – Zoltán MAY<sup>2</sup>

This study presents the results of the archaeometric analysis of the late antique jug decorated with hunting scenes found in Grave 740 of the Budakalász cemetery. (*Plate I, a*) The non-destructive and non-invasive study involved surface analytical techniques and modern chemical analytical methods. Our goal was two-fold: firstly, to gain reliable and accurate information about the materials, the manufacturing and decorative techniques used in the production of this exceptional jug, and secondly, to contribute to the overall archaeological assessment of the jug by providing details of how it had been produced and used.

Our investigation is not the first and most probably not the last in the row of the jug's archaeometric analyses. In 1993, soon after the discovery and conservation of the jug, László Költő performed a chemical analysis applying a non-destructive X-ray analytical method in Kaposvár in order to determine its metal composition on the surface.<sup>3</sup> In 2009, Krisztina Dúzs and Balázs Lencz, conservators of the Hungarian National Museum, undertook a detailed study of the jug's manufacturing technique and made the first endoscopic images of the vessel interior.<sup>4</sup> We continued the archaeometric examination of the jug from autumn 2009 with the goal of checking earlier findings as well as to complement them. Finally, in 2015, a comprehensive examination of the vessel interior has been realised using fibre-optic endoscopy, performed by Balázs Gusztáv Mende in the Archaeological Institute of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences.<sup>5</sup> In our assessment, we took into consideration not only our own analytical results, but also the available findings and visual documentations of the other performed analyses.

---

<sup>1</sup> Eötvös Loránd University, Institute of Archaeological Sciences, Department of Archaeometry and Archaeological Methodology; H-1088 Budapest, Múzeum körút 4/b; horvathe@caesar.elte.hu.

<sup>2</sup> Hungarian Academy of Sciences, Institute of Materials and Environmental Chemistry, Research Centre for Natural Sciences; H-1117 Budapest, Magyar tudósok körútja 2; may.zoltan@ttk.mta.hu

<sup>3</sup> Tivadar Vida in this volume, chapter *Herstellungstechnik, Materialzusammensetzung*, pages 40–43, notes 24, 35.

<sup>4</sup> Dúzs–Lencz 2010, Fig. 4.2.

<sup>5</sup> See Balázs Gusztáv Mende's report in this volume, pp. 257–261.



Plate I.

- a) the late antique jug decorated with hunting scenes from Budakalász  
 b) colourful metal plate inlays on one of the hunting scenes  
 c) the jug during the XRF analysis  
 d) shield shaped silver inlay  
 e) cloak shaped copper inlay  
 f) rectangular copper inlay between two rectangular silver inlays  
 Photo: Attila Mudrák (a-b) and Eszter Horváth (c-f)

# ANALYTICAL METHODS

Our study of the jug began with the microscopic observation of technological details, followed by the analysis of the metal compositions of the base alloy and metal plate inlays.

We used an optical microscope equipped with a digital camera for examining and documenting the jug’s external surface and its ornamentation in particular. By varying and combining several light sources and a magnification of 10–50x, we were able to identify the toolmarks and to reconstruct the manufacturing workflow as well as certain phases in the jug’s use-life such as wear, damages and repair resulting from usage. The smaller damages of the surface were of immense aid in understanding of how the plate inlay decoration had been exactly made.

We used a hand-held X-ray fluorescence spectrometer (XRF) for identifying the surface composition of the jug. (*Plate I, c*) Given the properties of the portable device, this procedure had several advantages – the parameters of the instrument are shown in Table 1. Firstly, it enabled non-destructive and non-invasive measurements, secondly, the analysis itself could be conducted in situ, meaning that the artefact did not have to be transported from the museum, thirdly, even the minute details with a diameter as small as 3 mm of the surface could be separately examined, and fourthly, the measurements could be performed quite rapidly – no longer than 30 to 60 seconds by the selected areas. Thus, we gained detailed information on the metal composition quickly and easily by this procedure. We could record the measurement data by two settings: a “general metals” and a “precious metals” calibration. It seemed expedient to employ the latter in a few spots only in order to complement the general metal analysis with more precise values of the precious metals. We indicated the applied calibration for each measurement in a separate column in Table 2, which presents our analytical results. The relative standard deviation of the measured data was 5-10%, which can be ascribed to the applied portable XRF method. By the “precious metals” calibration the instrument did not measure the tin and lead concentrations, therefore these values were gained from the data measured on the same measurement points by “general metals” calibration.

X-ray Fluorescent Spectroscopy (XRF)
Type: Thermo Scientific Niton XL3t 900 with portable He purging system (He cylinder)
Detector: energy dispersive Si PIN
X-ray tube: Ag anode, 50 kV
Sample preparation: none or minimal (cleaning of surfaces)
Calibration: standardless fundamental parameters method with Compton normalization (General metals, Precious metals)

Table 1  
Main parameters of the analytical measurements

Measurement point	Calibration	Sn	Ag	Bi	Pb	Zn	Cu	Fe	Si	Au	Total
<b>Body</b>											
1a. base - polished surface	General Metals	1,96	< LOD	< LOD	4,09	18,31	74,69	0,22	n.d.	n.d.	99,26
1b. base - polished surface	Precious Metals	n.d.	< LOD	n.d.	n.d.	18,83	76,32	0,16	n.d.	0,25	95,55
2a. base - patinated surface	General Metals	1,39	< LOD	< LOD	6,70	11,74	75,31	0,28	2,53	n.d.	97,95
2b. base - patinated surface	Precious Metals	n.d.	< LOD	n.d.	n.d.	12,11	77,20	0,26	n.d.	0,53	90,10
3. neck - patinated surface	General Metals	1,25	< LOD	< LOD	4,83	14,53	75,74	0,20	1,56	n.d.	98,11
4. side - patinated surface	General Metals	1,46	< LOD	< LOD	5,64	11,43	78,01	0,21	1,77	n.d.	98,52
reference - result of László Költő		2,74	0,20	n.d.	4,03	17,52	75,68	0,41	n.d.	n.d.	100,58
<b>Handle</b>											
5. polished surface	General Metals	1,30	< LOD	< LOD	3,28	21,36	73,08	0,33	n.d.	n.d.	99,35
6. patinated surface	General Metals	1,21	< LOD	< LOD	6,79	11,74	74,02	0,70	2,90	n.d.	97,35
reference - result of László Költő		3,92	0,11	n.d.	3,93	17,14	74,68	0,21	n.d.	n.d.	99,99
<b>Plate inlays on the body</b>											
7a. shield shaped silver inlay	General Metals	< LOD	40,77	0,15	2,79	7,39	44,83	0,25	1,60	n.d.	97,77
7b. shield shaped silver inlay	Precious Metals	n.d.	71,39	n.d.	n.d.	2,81	22,56	0,20	n.d.	0,82	97,78
8. neck-piece shaped silver inlay	Precious Metals	n.d.	58,83	n.d.	n.d.	5,04	32,47	0,27	n.d.	0,85	97,46
9. shield shaped copper inlay	General Metals	0,12	< LOD	< LOD	1,91	0,21	96,75	0,14	n.d.	n.d.	99,13
10. cloak shaped copper inlay	General Metals	0,12	< LOD	< LOD	1,28	0,63	95,19	0,15	1,18	n.d.	98,54
<b>Plate inlay on the handle</b>											
11. rectangular copper inlay	General Metals	0,16	< LOD	< LOD	1,09	0,90	97,04	0,15	n.d.	n.d.	99,35
<b>Soldering material</b>											
12. solder on the top of the handle	General Metals	9,51	< LOD	< LOD	34,88	9,40	44,11	0,69	n.d.	n.d.	98,59
13. solder on the foot of the handle	General Metals	5,78	< LOD	< LOD	15,85	11,46	62,00	0,53	1,31	n.d.	96,94

LOD: limit of detection  
n.d.: no data

Table 2  
Results of XRF analysis - elemental composition is given in weight %



# RESULTS

## The base material of the jug

While it was clear from the very moment of its discovery that the thick patina on the Budakalász jug covers a copper alloy vessel, no more than guesses could be made regarding the type of alloy before the instrumental examination. The copper-based alloy of unknown composition was described as bronze, in line with the general practice at the time.<sup>6</sup> László Költő's X-ray emission analyses indicated that in contrast to the first descriptions, the jug's body and handle had not been made of bronze, but brass. (*Table 2, references*) According to his analytical results, the copper alloy contained a substantial amount of zinc as well as tin and lead as minor elements, and silver and iron as trace elements. Our XRF analyses confirm this, the only difference being that we did not detect the presence of silver,<sup>7</sup> but we did identify a roughly similar amount of gold. (*Table 2, 1b, 2b*) We performed the XRF measurements on the jug's neck, body, foot and handle. In the case of the foot and the handle, we measured both the patina-covered and the cleaned surfaces. The cleaning of the measurement areas was performed by conservators in relation to both Költő's and our analyses. A considerably higher lead content (in places twice as much) could be identified at the patina-covered surfaces and silicon was also attested in amounts of several percentages. Therefore, we regarded the values gained for the cleaned surfaces as the relevant ones. In the case of the measurements made in other areas of the jug the distorting effect of the patina need to be considered. Additionally, we can also reckon with surface enrichment, a typical phenomenon in copper alloys recovered from archaeological contexts.<sup>8</sup> Given the above, the findings of our essentially quantitative method qualify as semi-quantitative. Quantitative results regarding the original proportions of the alloying elements can only be expected from micro-sampling or through analytical procedures for determining bulk composition.<sup>9</sup>

The production of brass alloys with a relatively high zinc content calls for great expertise and attentiveness owing to the low boiling point of zinc and its volatility.<sup>10</sup> Due to its flexibility and ductility, this alloy was a good choice for small artefacts made with cold working (bending, hammering, etc.). Still, its use in the case of the Budakalász jug can hardly be regarded as exceptional. Several cast brass vessels can be listed as parallels, whose production is generally linked to the Mediterranean.<sup>11</sup> The favourable properties of the alloy meant that it attained a golden colour and sheen after polishing and that post-casting engraving and punching were easier to do than on leaded tin bronze vessels which were much more brittle. Since zinc-rich copper alloys are oxidised relatively quickly when exposed to air, the jug's golden glitter could

<sup>6</sup> PÁSZTOR-VIDA 2000. For the general use of the term "bronze", see MUTZ 1966, 191. The jug was erroneously described as having been made of bronze despite the findings of our analyses: DÜZS-LENCZ 2010, 126. The name and affiliation of Zoltán May are also erroneous in the caption to Fig. 4.3.

<sup>7</sup> The limit of detection for silver is 0.50% given the sensitivity of the spectrometer. According to the results of László Költő, the jug's base material contained less silver.

<sup>8</sup> As a result of corrosion processes in the soil, the chemically less stable elements of an alloy can be leached out and the other elemental components are present in greater proportion on an artefact's surface than in its interior. HALL 1961; FINNEGAN et al. 1981.

<sup>9</sup> In case of the latter one e.g. by prompt gamma activation analysis (PGAA) and time-of-flight neutron diffraction analysis (TOF-ND) MÖDLINGER et al. 2014, 789–794; KISS ET AL. 2015, 686–687, 691.

<sup>10</sup> For the properties of brass, the origin of this alloy and its use, see WERNER 1977, 155–156; CRADDOCK 1978, 9–11; BAYLEY 1990, 8–14; for a comprehensive overview, see POLLARD–HERON 2008, 195–201.

<sup>11</sup> E.g. the „Magierkrug” from Bonn (GORECKI 1998, 325–328), or a “Coptic” bottle from El-Bahnasa, Egypt (DANNHEIMER 1979, 147, Table 1.9). For the chemical composition of analogous brass relief jugs (both cast and plate pieces) see Vida in this volume, chapter *Herstellungstechnik, Materialzusammensetzung*, pages 40–43.

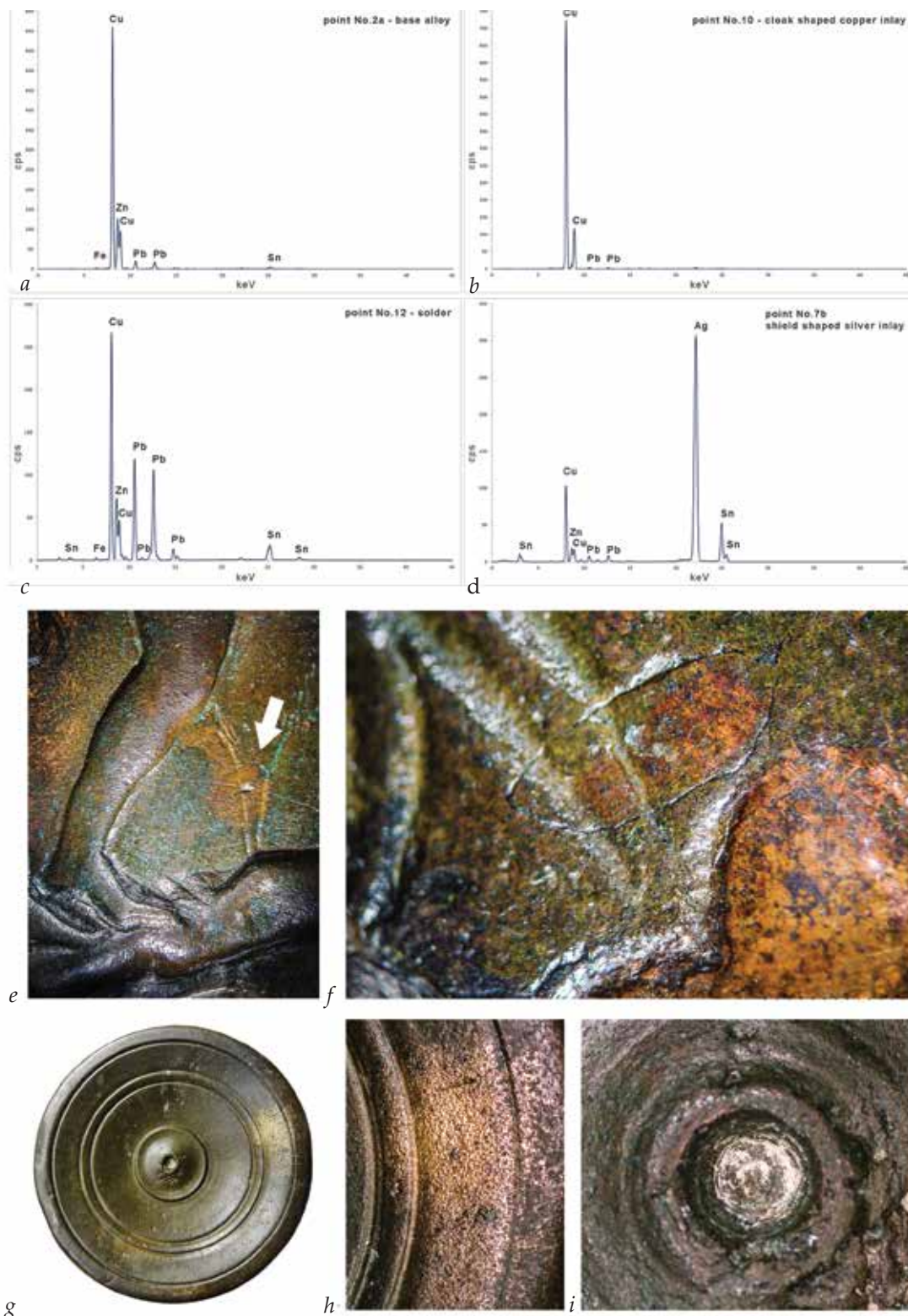


Plate II.

a) XRF spectrum of the brass alloy

b) XRF spectrum of the solder

c) XRF spectrum of the copper inlay

d) XRF spectrum of the silver inlay

e-f) inclusions supposed to be traces of metal needles fixing the clay mantle and core

g) the bottom of the jug

h) concentric lines on the bottom of the jug formed by metal spinning

i) trace of the centre of the lathe on the bottom of the jug

Photo: Eszter Horváth (e-i)

only be maintained through regular cleaning. In view of the jug's current condition, it is difficult to visualise or reconstruct the original composition of the colours. Neither can we exclude the possibility, in the light of the elaborate figural scenes, that some portions were intentionally left to patinate or that the formation of the dark, matte patina was deliberately induced to accentuate the contrast with the shiny bright colours of the base metal and the metal plate inlays. This would in turn imply that a part of the patina on the jug was not formed while it was buried or during its use-life, but at the very time the jug was made. The latter is corroborated by the practice of the deliberate manipulation and especially the artificial patination of the surface of copper alloys, both documented in the written sources since antiquity and confirmed by archaeometric analyses.<sup>12</sup>

## The base material of the inlays

The hunting scenes and the kymation pattern on the neck and foot as well as the handle of the cast brass jug are enhanced with silver and copper metal plate inlays of differing size and form. (*Plate I, a–b*) The divergences in the analytical data can be attributed to the fact that when the composition of the metal plates was measured, the surrounding brass alloy was by necessity also measured owing to the thinness and the small size of the plates. The most precise data were gained for the larger inlays: the shield- and cloak-shaped plates on the jug's body and the rectangular plate on the handle. (*Plate I, d–f*) The results indicate that the red plates were made of copper of high purity, while the silver coloured ones of silver alloy containing significant amounts of copper. (*Table 2, 7–11*)

When studied from an adequate angle, the metal plates surviving in a fragmented condition allowed the structure of the inlays to be seen. (*Plate III, f–g, j*) On the testimony of the microscopic examination, the golden yellow patches and bands visible in some spots under the damaged or worn plates were likely the unpatinated part of the grooved brass base. (*Plate III, d–e*) The patination was probably cleaned off from these small areas by the conservator during the removal of the corrosion layer covering the inlays.

We found no traces of any coating on the thin plates or any contact layer between the plates and the brass base, either during the microscopic examination or with analytical measurements. Thus, we could not confirm the observation made by the conservators of the Hungarian National Museum that there was a tin-containing layer on or under the plates.<sup>13</sup> It is possible that the positive result of the drop test analysis performed by them can be ascribed to the 1–2% tin present in the jug's base alloy. The dark patches on some copper plates appeared to be surface corruptions under the microscope, probably owing to the oxidation of the minor elements in their composition. (*Plate III, b–c*) A more precise identification can only be expected from large-scale analytical methods involving point measurements.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> HUGHES 1993; GIUMLIA-MAIR 2000.

<sup>13</sup> Krisztina Dúzs's kind personal communication, 2009.

<sup>14</sup> E.g. by scanning electron microscope (SEM) suitable for taking in larger artefacts or by freely positionable external beam particle induced X-ray emission spectrometry (PIXE).



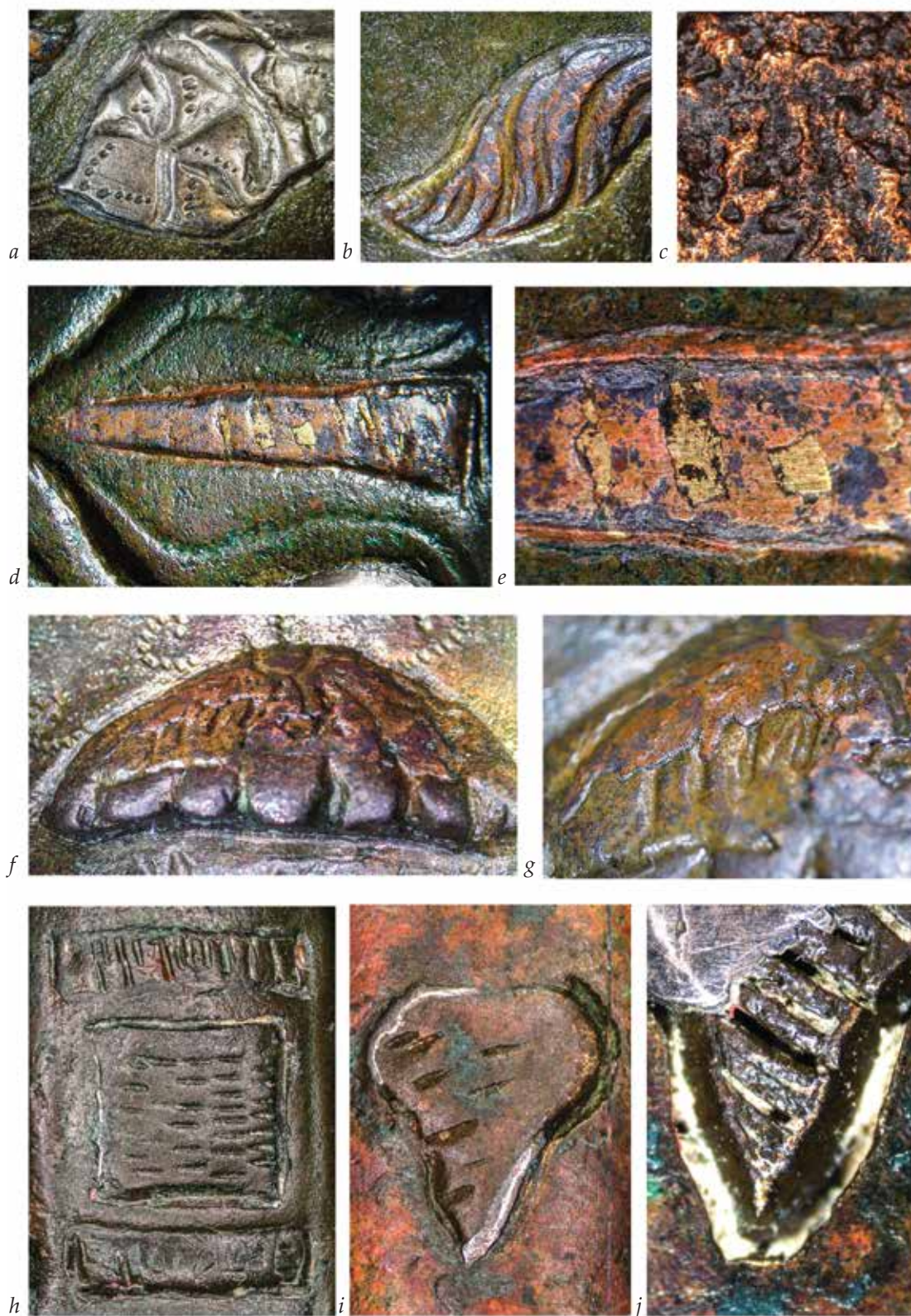


Plate III.

*a-b) traces of chasing and punching on the metal plate inlays*

*b-c) surface corrosion on the copper inlays*

*d-e) the notched brass surface breaking through a rubbed copper inlay*

*f-j) incomplete or missing inlays on the jug – details of setting and fastening*

*Photo: Eszter Horváth (a-j)*



## Manufacturing techniques

The earlier examinations of the jug provided convincing evidences for the basic manufacturing techniques employed during its creation. It was quite clear already at first sight that the heavy jug with relatively thick wall (0.6–1.1 cm) had been made by casting. While the vessel body and the foot were obviously associated, the separately cast handle was attached by soldering. The hollow structure and the raised ornamentation as well as the detailed endoscopic images of the vessel interior conclusively indicated that the jug had been cast using the lost-wax technique. The workflow of this casting procedure, generally employed since antiquity, is well-known from the written sources and from the results of experimental archaeology.<sup>15</sup> In the case of the Budakalász jug, a working phase less well documented on an archaeological object, namely the attachment of the wax model could also be observed. On the testimony of the endoscopic images, the inner ends of the metal pins used for attaching the outer clay casing and the inner clay core were in several cases not removed, but simply bent against the jug's body.<sup>16</sup> In contrast, the opposite ends were almost wholly removed during the post-casting external surface treatment (polishing, chasing). Their traces can only be assumed on the thickly patinated exterior surface based on their position in the vessel interior. (*Plate II, e–f*) Their metal composition was not identified but their reddish colour – compared with the base alloy – implies copper. The remained metal pins encircle the vessel body along two parallel lines at the greatest circumference and at the lower part; their position preserves the structure of the one-time mould.<sup>17</sup>

## Decorative techniques

The identification of the toolmarks that were in part visible to the naked eye and in part could only be observed under microscopic magnification, indicated that simple hand tools and more sophisticated power-driven mechanic procedures were both employed for decorating the jug. The raised elements of the hunting scenes adorning the vessel body were already made when the wax model was created. It would appear that the non-raised parts of the figures were also predrawn in order to ensure the pleasing proportions of the design. (*Plate IV, a–c*) These were then accentuated with engraving after casting, similarly to the motifs of the kymation pattern framing the friezes and the palmettes encircling the foot.<sup>18</sup> The typical discontinuous traces of engraving could be unambiguously identified on the magnified images of the decoration. (*Plate IV, d*) A few details of the figural scenes such as the pattern of the leopard's coat and the curling ends of the tree branches were made by punching, with simple pointed punch and ring punch. (*Plate IV, e–f*) Traces of having been turned on a lathe could be noted on the vessel base: the pin of the lathe left its mark in the centre of the base enclosing by the regular concentric circles of the lathed decoration. (*Plate II, g–i*)

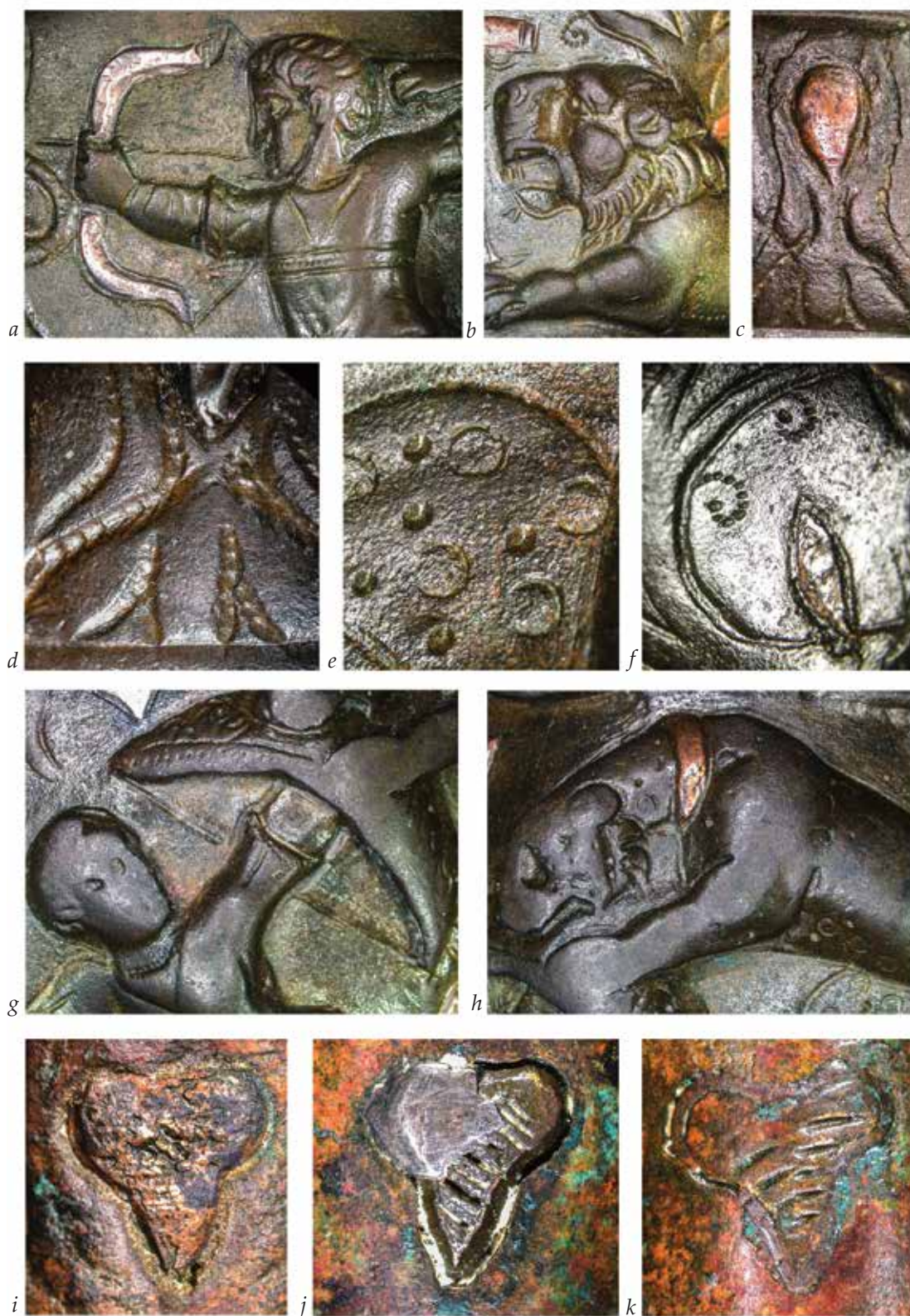
The silver and copper plate inlays enhance various elements of the hunting scenes, the kymation pattern and the handle, creating a polychrome composition; in some cases, even combining the silver and copper inlays. (*Plate I, a–b*) The inlays were also decorated with chasing

<sup>15</sup> The earliest written source containing a detailed description of this procedure is from around 1100 AD: Theophilus presbyter *De diversis artibus*, Book III, Chapter 61. In: Brepohl 1987, 181–190. For an experimental reconstruction of this casting procedure, see EICHHORN–URBON 1978.

<sup>16</sup> DÚZS–LENCZ 2010, Fig. 4.2; for further images see Balázs Gusztáv Mende's report in this volume, pages 257–261.

<sup>17</sup> For the detailed endoscopic examination of the vessel interior, see Balázs Gusztáv Mende's report in this volume, pages 257–261.

<sup>18</sup> In a broader sense, chasing is the post-casting surface decoration techniques of the cast object which also include ornamental engraving involving the removal of material. For the stricter sense of chasing, see the next note.

**Plate IV.**

*a-c) engraved and chiselled decoration on the surface of the jug*

*d) detail of chiselling with typical discontinuous lines*

*e-f) details of various kinds of punching*

*g-h) intensely rubbed surface of the jug, removed punchmarks and traces of chiselling*

*i-k) rubbed and incomplete metal plate inlays on the handle caused by intensive use*

*Photo: Eszter Horváth (a-k)*

and punching if the given motifs made this necessary. (*Plate III, a–b*)<sup>19</sup> The finer details of the inlay technique could be observed on the damaged or fragmented metal plates. In order to ensure a stable attachment, contours and parallels were engraved in the area to be inlaid, and the metal plates were then hammered into these grooves. (*Plate III, h–j*) The copper and silver inlays adapted to the brass surface and more or less filled its surface unevenness. Although the metal layers were in close contact, there is a definite boundary between them in section (*Plate III, f–g*), meaning that they did not form a joint atomic lattice and no new alloy was formed on their interface. Due to this adhesion bonding, most of the plates stably remained in place up to this day.

## DISCUSSION

### The relationship between the vessel body and the handle

At the time of its excavation, the handle lay detached from the jug, but beside it in the grave. It was a matter of debate whether the handle had originally been part of the vessel or whether it had been added later, perhaps to replace an earlier handle. The possibility that it was a later addition was suggested by the fact that the hunting scenes form an uninterrupted continuous ornamentation around the vessel body meaning that there was practically no void area where the lower end of the handle could have been attached. In its current restored form, the handle covers a part of both friezes, interrupting the sequence of the decorative scenes. (*Plate V, a–b*)

There was another element that seemed to confirm the above suspicion: the attachment of the handle and the adjacent vessel part reflects a remarkably poor craftsmanship compared to the other portions and smaller details of the jug. The greyish tin-lead solder accumulated thickly both on the jug's neck and on the handle's widening upper part. (*Plate V, c–e; Table 2, 12–13*) Additionally, traces of filing can be noted on the inner side of the handle's lower portion and on the vessel body where the lower part of the handle was attached, damaging the raised scenes. (*Plate V, f–g*) The leopard's tail curling around the spear of the silver-cloaked rider was virtually obliterated and only a shallow contour remained. (*Plate V, h–i*) The jug should have been pierced in the midline of the spot of the lower soldering also for the attachment of the handle. (*Plate V, j*) The interior material projection visible on the archival photos and on the endoscopic digital images suggests that the jug had not simply got hole, but had been deliberately pierced by a tool with a rectangular point. (*Plate V, a*)<sup>20</sup> This crude treatment lacking any sophistication is in stark contrast with the fine workmanship of the jug and strongly suggests a subsequent manipulation. Two explanations seem possible: either the handle had not been originally part of the jug or, even if had, it had become repeatedly detached – at least twice – before its burial. First after it had been originally attached and secondly after it had been poorly soldered back.

The omission of the handle from the composition was unfortunate not only aesthetically, but also functionally. Because the handle rested on the jug's raised ornaments, the cohesion was not perfect and the unevenness decreased the stability and durability of the attachment.

<sup>19</sup> In this case, chasing is an ornamental technique that, similarly to repoussé, does not involve the removal of material. The same tool, employed in a different manner, could have been used for the chasing and punching of the metal plate inlays. In contrast to the uniformity of punching, chasing is a free-hand technique with an individual style.

<sup>20</sup> For the endoscopic images see Balázs Gusztáv Mende's report in this volume, pages 257–261.



It seems likely that the vessel body and the handle were filed smooth on their joint to eliminate this problem, however unsuccessfully. Owing to its significant weight (1.72 kg), the jug itself was too heavy for the handle, and certainly exceeded the load-bearing capacity of its attachment if filled with some liquid. It is therefore hardly surprising that the handle became detached.

The suspicion that the vessel and the handle were originally unassociated was not confirmed by our microscopic and analytical examinations. The results of the elemental composition analyses made on both cleaned and patinated surfaces of the two pieces are consistent with each other. (*Table 2, 1–6*) Although there is a difference of a few decimal percentages or percentages, principally in the proportion of zinc and copper, these can be attributed to the general inhomogeneity of cast artefacts – and particularly of copper alloys and buried artefacts.<sup>21</sup> The engraved ornamentation and the grooves under the inlaid plates as well as the inlays themselves are of the same workmanship, moreover the copper plates on the vessel body and on the handle have the same composition. (*Table 2, 9–11*) Their association is also underpinned by the use-wear traces as well as the fragmentary plate inlays on both the vessel body (especially on the figures of the lower frieze) and the handle. In fact, these phenomena are more pronounced on the handle which, owing to its function, was subject to greater wear. (*Plate V, g–k*)

The above would suggest that the handle and the vessel had been made in the same time and in the same workshop. The filing of the attachment area and the crude soldering could be performed during a later repair. There can be no doubt that the handle had not been soldered back onto the vessel body by the original craftsman. The archaeological assessment of the jug suggested that it had been made in one of the central workshops of the East Roman Empire,<sup>22</sup> but its repair was performed in the Carpathian Basin, probably on the request of its owner during the Avar period. On the testimony of its formal and stylistic traits, the jug itself had been crafted in the late 5<sup>th</sup> or early 6<sup>th</sup> century, but its deposition and burial can be dated to the second quarter of the 7<sup>th</sup> century.<sup>23</sup> The vessel was intensively used during the roughly one and a half centuries between the two dates, as reflected by the need to repair the handle and the strong wear of the handle and the raised hunting scenes.

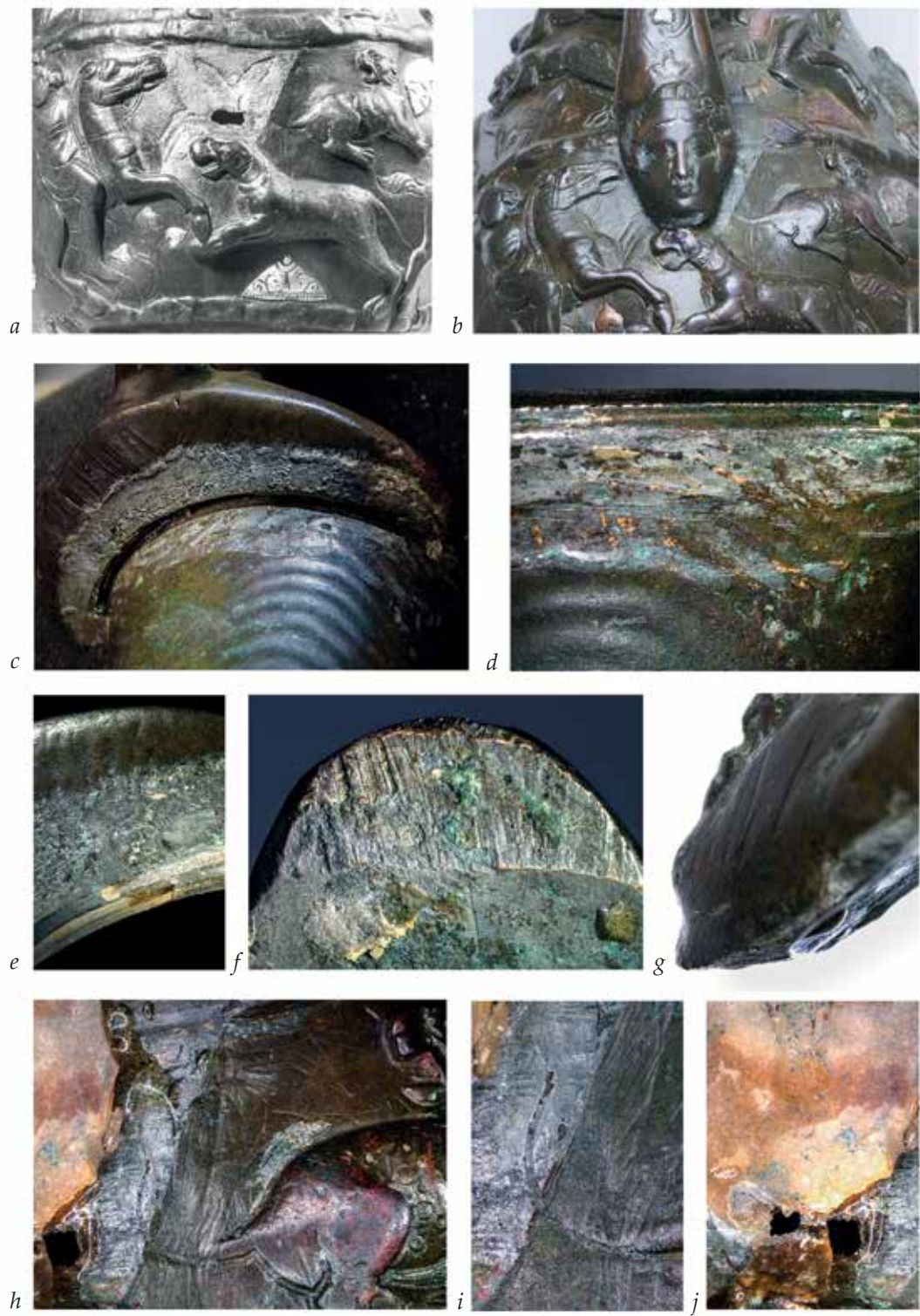
In the light of the analytical results the second explanation discussed above is more feasible: the handle had been originally part of the jug, but had repeatedly become detached from the vessel body. The archaeometric analyses provide no explanation for why the handle was not planned into the composition. Although this is not unique among the metal vessels of antiquity, the reason for this practice remains unclarified.

<sup>21</sup> For the inhomogeneity of cast artefacts, see POLLARD–HERON 2008, 45, 207. For surface enrichment, see note 8. The post-casting cooling process may have lasted for different periods of time owing to the size differences between the vessel body and the handle, which could have resulted in slight differences in the composition.

<sup>22</sup> PÁSZTOR–VIDA 2000, 309.

<sup>23</sup> PÁSZTOR–VIDA 2000, 308–309.





**Plate V.**

a) archive photo showing the place of the handle on the jug with remains of the rasped ornaments and the solder  
b) attachment of the handle overlapping the scenes on the body  
c-e) traces of rough-and-ready soldering on the top of the handle and on the neck of the jug  
f-g) traces of rasping at the end of the handle  
h-i) details of a rasped figure at the attachment of the handle with traces of soldering  
j) broken hole on the jug at the attachment of the handle with traces of soldering and modern glue  
Photo: Attila Mudrák (a-b) and Eszter Horváth (c-j)

## REFERENCES

- BAYLEY 1990 BAYLEY, J.: The production of brass in antiquity, with particular reference to Roman Britain. In: P. T. CRADDOCK (ed.): *2000 years of Zinc and Brass*. London 1990, 7–27.
- BREPOHL 1987 BREPOHL, E.: *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*. Wien–Köln: Böhlau 1987.
- CRADDOCK 1978 CRADDOCK, P. T.: The composition of the copper alloys used by the Greek, Etruscan and Roman Civilizations. The origins and early use of brass. *Journal of Archaeological Science* 5/1 (1978) 1–16.
- DANNHEIMER 1979 DANNHEIMER, H.: Zur Herkunft der "koptischen" Bronzegefäße der Merowingerzeit. *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 44 (1979) 123–147.
- DÚZS–LENCZ 2010 DÚZS K. – LENCZ B.: Tárgy – információ – érték (Object – information – value). *Archeometriai Műhely* 7/2 (2010) 123–130.
- EICHHORN–URBON 1978 EICHHORN, P. – URBON, B.: Rekonstruktionsversuch der Gußtechnik im Wachsaußschmelzverfahren. In: P. PAULSEN, H. SACH-DÖRGES: *Das alamannische Gräberfeld von Giengen an der Brenz*. Forschungen und Berichte zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 10. Stuttgart: Verlag Müller & Gräff 1978, 53–57.
- FINNEGAN ET AL. 1981 FINNEGAN J. E. – HUMMEL, R. E. – VERINK, E. D.: Optical studies of dezincification in alpha-brass. *Corrosion* 37 (1981) 256–261.
- GIUMLIA-MAIR 2000 GIUMLIA-MAIR, A.: Pyropus, Pinos and Graecanicus Colos. Surface treatments on copper alloys in Roman Times. *Kölner Jahrbuch* 33 (2000) 593–606.
- GORECKI 1998 GORECKI, J.: Der Bonner Magierkrug aus dem Nachlass Alfons Maria Schneiders. Einige Bemerkungen zu Typologie und Datierung. In: H. R. SEELIGER (Hrsg.): *A. M. Schneider: Reticulum. Ausgewählte Aufsätze und Kataloge seiner Sammlungen*. Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 25. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung 1998, 325–341.
- HALL 1961 HALL, E. T.: Surface enrichment of buried metals. *Archaeometry* 4 (1961) 62–66.
- HUGHES 1993 HUGHES, R.: Artificial patination. In: S. LA NIECE, P. CRADDOCK (eds.): *Metal plating and patination*. Oxford–Boston: Butterworth-Heinemann 1993, 1–18.
- KISS ET AL. 2015 KISS, V. – FISCH, K. P. – HORVÁTH, L. – KÁLI, E. GY. – KASZTOVSZKY, ZS. – KIS, B. – MARÓTI, Z. – SZABÓ, G.: Non-destructive analyses of bronze artefacts from Bronze Age Hungary using neutron-based methods. *Journal of Analytical Atomic Spectrometry* 30 (2015) 685–693.
- MÖDLINGER ET AL. 2014 MÖDLINGER, M. – KASZTOVSZKY, ZS. – KIS, Z. – MARÓTI, B. – KOVÁCS, I. – SZŐKE-FALVI-NAGY, Z. – KÁLI, GY. – HORVÁTH, E. – SÁNTA, ZS. – EL MORR, Z.: Non-invasive PGAA, PIXE and ToF-ND analyses on Hungarian Bronze Age defensive armour. *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry* 300 (2014) 787–799.
- MUTZ 1966 MUTZ, A.: Arbeitstechnische Unterscheidungen an frühmittelalterlichen Bronzegefäßen aus Südbayern. *Bayerische Vorgeschichtsblätter* 31 (1966) 190–198.
- PÁSZTOR–VIDA 2000 PÁSZTOR, A. – VIDA, T.: Eine frühbyzantinische Bronzekanne aus dem awarenzeitlichen Gräberfeld von Budakalász. In: BÁLINT, Cs. (Hrsg.): *Kontakte zwischen Iran, Byzanz und der Steppe im 6.–7. Jh.* Varia Archaeologica Hungaricae 10. Budapest 2000, 303–311.
- POLLARD–HERON 2008 POLLARD, A. M. – HERON, C.: *Archaeological Chemistry*. Second Edition. Cambridge: Royal Society of Chemistry 2008.
- WERNER 1977 WERNER, O.: Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge I. *Archäologie und Naturwissenschaften* 1 (1977) 144–220.

# DIE ENDOSKOPISCHE UNTERSUCHUNG DER INNENFLÄCHE DES KRUGES VON BUDAKALÁSZ

Balázs Gusztáv MENDE<sup>1</sup>

Neben der Analyse der äußeren Oberfläche, der figuralen Darstellung des unikalten spätantiken Kupferkruges ergab sich die Möglichkeit einer beschadigungslosen Untersuchung der Innenwandung, die in mehreren Aufnahmen dokumentiert werden konnte. Aus organisatorischen Gründen stand der Krug für die endoskopischen Untersuchungen insgesamt nur einen Tag zur Verfügung.<sup>2</sup>

## METHODE

Die größte Schwierigkeit der am Krug von Budakalász vorgenommenen Untersuchungen stellte die Beleuchtung der inneren Metallfläche dar. Zwar war der Lichtreflex des Beleuchtungskörpers auf der Innenfläche des Kruges weit weniger stark als auf der mehrfach gereinigten Außendwandung, aber er bildete immer noch ein erhebliches Problem. Für die Untersuchungen benutzt wurden das Olympus-Endoskopsystem für medizinische Zwecke (Olympus OTV-S190) und seine Lichtquelle (Olympus CLL V1) sowie das mobile Olympus-Videoskopsystem für industrielle Zwecke (Iplex RX - IV9620RX)<sup>3</sup> mit geradem 6 mm-Stand (0-gradig). Die zur Verfügung stehenden Geräte wurden noch durch mehrere Kameraköpfe verschiedenen Standes ergänzt.<sup>4</sup> Anlässlich der Untersuchungen fertigte ich mit dem Gerät beider Typen ein Laufbild und auch fixe Bildaufnahmen im wmw- und JPG-/TIF-Format. Im Normalfall kommt die Lichtquelle mit der Optik zusammengebaut ins Innere des Untersuchungsgegenstandes, im hiesigen Fall ergänzte ich die Beleuchtung durch eine Mikroskop-Lichtquelle Zeiss CRI90. Für die Orientierung auf der Innenfläche wurde ein Fixpunkt, genauer eine fixe Achse festgelegt. Am geeignetsten schien dafür eine vertikale Achse zu sein, die sich ausgehend von der bei der Ablösung des Krughenkels entstandenen „Narbe“ ergeben hatte. Da die Bewegung in den jeweiligen Tiefen mit radialer Bewegung der Endoskopköpfe

---

<sup>1</sup> Institut für Archäologie, Zentrum für Humanwissenschaften, Ungarische Akademie der Wissenschaften, H-1014 Budapest, Úri utca 49; mende.balazs@btk.mta.hu

<sup>2</sup> Bei längerer Verfügbarkeit hätte man sich unter Verwendung verschiedener Optiken ein genaueres Bild als die jetzigen von der Innenfläche des Kruges machen können.

<sup>3</sup> Die Geräte wurden im Rahmen der Infrastrukturentwicklungs-Ausschreibung des Jahres 2014 der Ungarischen Akademie der Wissenschaften beschafft.

<sup>4</sup> Die Ergänzungsgeräte stellte mir Dr. Lajos Patonay, Forscher am Lehrstuhl für Experimentalanatomie der Semmelweis-Universität für Medizin in Budapest, zur Verfügung und förderte die Arbeit mit wertvollen Ratschlägen, wofür ich ihm auch auf diesem Wege Dank sage.



entlang eines Kreisumfanges geschah, wurde praktisch die fixe Achse als Entsprechung der 12-Uhr-Stellung des Uhrzeigers genommen.<sup>5</sup> Im Interesse der leichteren Orientierung erhielt das 90gradige starre Endoskop mit Halbzentimeterteilung Dimensionierungen, die Tiefenangabe ist vom obersten Rand des Krugmundes her gerechnet.

## BEOBSACHTUNGEN

Das Kruginnere hat eine entscheidend gleichmäßige Fläche, ist homogen, sauber, in einzelnen Bereichen sind auf der Fläche weiße Stofffetzen zu erkennen, vermutlich die Reste der letzten Restaurierung/Reinigung. (Abb. 1,2) Besonders gut ist das an einem Niet zu sehen, wo der Stoff- (Gaze-?) -rest auf dem schmaler werdenden Nietende hängengeblieben war und sich aufgewickelt hatte. (Abb. 1,3)

In den Innenraum ragen mindestens sechs Enden von Stiften hinein (Abb. 1,1), von denen auf der Außenfläche nur in einem Fall eine Spur entdeckt werden konnte. Der eine „Stift“ ist verstümmelt, vermutlich abgebrochen oder sein Ende wurde abgekniffen, die übrigen haben eine ungefähr in Richtung Sohle abgebogene Spitze. Ihre Länge beträgt 10–15 mm, ihre Breite 2–3 mm. (Abb. 2,4–5) Ihre Stellen befinden sich über und unter der größten Bauchbreite des Kruges in unterschiedlichen Höhen, vier auf der gegenüberliegenden „Seite“ des Henkels, in einem etwa 110–120 Grad einsehbaren Bereich, und zwei in 20–30 Grad Entfernung von der Narbe der Henkelbefestigung. Zu unterst befindet sich der abgeschnittene/abgebrochene Stiftrest, zuoberst, nahe der Krugmündung, der gegenüberliegende obere Niet. Die Position der Nietstifte könnte mit der Herstellungstechnik zusammenhängen. Aber gegen die Annahme, dass man das Gefäß im Zusammenhang mit der Gusstechnologie aus verschiedenen Richtungen durchbohrt habe und die sich gegenüberliegenden Stiftreste zu einer Durchlöcherung gehörten, spricht die Tatsache, dass die sichtbaren Stifte schmaler werdende Enden haben, also vermutlich selbstständig und nicht paarweise zu je einer Durchbohrung gehörten. Das wird auch dadurch unterstützt, dass die Nieten sich nicht „paarweise“ zuordnen lassen, zumindest stehen den vier Nieten des einen 180 Grad-Bereiches im anderen 180 Grad-Bereich zwei sichtbare Nieten gegenüber. Der Verdacht, dass von einzelnen Nieten an der Innenfläche keine Spur mehr existiert, konnte durch die bisherigen Untersuchungen nicht bestätigt werden. Die Spuren auf der äußeren Oberfläche der auf der Innenfläche zu sehenden Nietstifte sind in der Umgebung folgender figuraler Motive zu suchen:

- obere Motivreihe: am Löwenkopf und -vorderbein (Abb. 1,1-1), unter dem Bauch des unteren Leoparden (Abb. 1,1-2) und bei der sitzenden Bärenfigur (Abb. 1,1-3);
- untere Motivreihe: beim Gladius neben der gestürzten, sich mit dem Schild wehrenden Figur (Abb. 1,1-4) bzw. am Kopf der liegenden Figur (Abb. 1,1-5) sowie unter dem Vorderbein des Pferdes links von der Henkelnarbe (Abb. 1,1-6). Die Nietstifte sitzen von der Mündung des Kruges an gemessen in einer Tiefe von 11 bis 16 cm.

Am Befestigungspunkt des Krughenkels ist auf der Innenfläche gut die innere Narbe vom abgelösten Henkel zu sehen. Dies ist eine etw 8 × 4 mm große, von innen stark gratige Stelle mit sich stark ins Kruginnere erhebendem Rand (Abb. 2,8), in Richtung Außenoberfläche des Kruges auf gut sichtbare Weise durch Klebematerial gewissermaßen verengt. Von dort ist einige

<sup>5</sup> Die Orientierung auf der Innenfläche wird durch die beschränkte Weise der Fixierung des Objektes erschwert.



**Abb. 1**  
1. Die Lage der Nietstifte im Kruginneren (Aufnahme mit Iplex-Videoskop)  
2. Moderne Stoffreste bei der Sohle des Kruges  
3. Vermutlich bei der Restaurierung benutzte Gazereste, aufgewickelt auf den einen „Niet“  
4. Die Lötstellen in Aufsicht mit 90gradiger seitengerichteter Optik  
5. Die Lötstellen in Seitenansicht vom Krugmund her mit 30gradiger Optik; Photos 1–5 von Gusztáv Balázs Mende



**Abb. 2**

1. Das Aufsicht-Seitenansichtbild der Lötstellen mit gut sichtbarer regelmäßiger, ellipsoider Basiserhebung.
2. Die Messung der Ausdehnung der Lötstellen in Längsrichtung.
3. Das Bild der Narbe unter starkem Winkel mit gut sichtbarem Kammrand
4. Aufsicht des einen Niets, an seiner Basis ist die Trennung der beiden Materialien gut zu erkennen.
5. Seitenansicht des einen Niets, die regelrechte bogenförmige Abbiegung lässt die Benutzung einer zylindrischen Unterlage oder die Verwendung eines Niets mit von vorne herein gebogenem Ende vermuten; Photos 1–5 von Gusztáv Balázs Mende



Grad im entgegengesetzten Uhrzeigerlauf gerechnet eine starke Lötterhebung zu sehen. (Abb. 2,1) Die Erhebung besteht aus zwei Ebenen, von einer ca.  $21 \times 13$  mm (Abb. 2,2) ausgehenden, überraschend regelmäßigen, gerundeten, aus der Innenwand gut sichtbar herausragenden Basis reicht ein in der Längsachse der Erhebung laufender, ca. 5 mm hoher mehrteiliger Kamm in den Innenraum des Kruges. Der Rand der Lötstelle ist kaum einige mm von der Befestigungsnahe des Henkels entfernt, und so ist die Möglichkeit zu erwägen, dass es sich um eine frühere – eventuell um die ursprüngliche – Henkelbefestigung handelt.

Die Spuren der figuralen Motive auf der äußeren Oberfläche sind nur auf den Aufnahmen gut zu erkennen, bei denen die Aufnahmerichtung und die Oberfläche in etwa einen rechten Winkel bilden. (Abb. 1,4–5) Die Wanddicke des Gefäßes und vermutlich die Verzierungsstechnik verhindern, dass in den einzelnen auf der Innenfläche sichtbaren Spuren die äußeren figuralen Elemente direkt erkennbar sind.

Für weitere Untersuchungen endoskopischer Art scheint es erforderlich zu sein, ein Gerät zu entwerfen und zu produzieren, mit dem die Beobachtung der Innenfläche eines sicher fixierten Kunstgegenstandes auf *real time*-Weise mit den Motiven der Außenfläche in Einklang gebracht werden kann. In diesem Fall ist es sinnvoll, nicht das endoskopische Gerät, sondern den Gegenstand selbst zu drehen, selbstverständlich nur in dem Fall, dass sich das mit Sicherheit lösen lässt. Damit kann dann viel feiner und direkter das gegenseitige Verhältnis von Innen- und Außenfläche studiert werden.



1



2



3



4

**Abb. 3**

1–4. Die endoskopische Untersuchung des Kruges von Budakalász im Laboratorium für Archäometrie im Institut für Archäologie des Zentrums für Humanwissenschaften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest. Photos 3,1–4 von Gusztáv Balázs Mende



# PHYSICAL ANTHROPOLOGICAL EXAMINATION OF THE INDIVIDUAL OF GRAVE NO. 740 FROM THE AVAR PERIOD CEMETERY AT BUDAKALÁSZ

Katalin WOLFF<sup>1</sup>

## METHODS

For sex estimation 23 standard morphological criteria following ÉRY–KRALOVÁNSZKY–NEMESKÉRI 1963 & ÉRY 1992 were used. Biological age was estimated on the basis of the age correlated alterations of the sternal ends of the ribs (ISCAN–LOTH–WRIGHT 1984, 1985) and the surface alterations of the auricular surface of the ilium (LOVEJOY–MEINDL–PRYZBECK–MENSFORTH 1985). Furthermore the wear of permanent teeth (PERIZONIUS 1981: cit. ÉRY 1992; HUSZÁR–SCHRANZ 1952) and some of the age and lifestyle related pathological changes were also utilized for more accurate age group estimation. Measurements were taken according to MARTIN–SALLER (1957). Stature was calculated by the method for both sexes and all races of SJØVOLD (1990). For working with metrical data and calculating indices the program of BERNERT (2005) was used.

## ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS

The imperfect, fragmented skeletal remain probably belonged to a female individual. On the skull and more rectangular in shape mandible sex estimation features were dominantly masculine. The orbits were more rectangular in shape and both the zygomatic arch and the zygomatic bone were robust. However the smooth glabellar surface was a more female characteristic. All the sites of muscle attachments both on the skull and mandible were rough, which imply that the musculature of the living individual was more robust. On the contrary, all the observable features on the fragmented pelvis were feminine e.g. the deep sulcus praeauricularis, the wide subpubic angle and the concave iliac crest. On the postcranial skeleton, the large limb bones and the strongly expressed surfaces for skeletal muscle attachment were masculine features. However the presence of foramen olecrani an anatomical variant on the distal end of both humeri were found, which is a more likely female than male characteristic. Altogether, taking into consideration that the pelvis showed typical female characteristics and comparing to other individuals in the cemetery, the skeletal remains excavated from the grave no. 740 probably belonged to a female individual. The low and wide, squared orbit shape and all the other features on the skull and mandible imply that the remains most likely belonged to an

---

<sup>1</sup> Eötvös Loránd University, Institute of Archaeological Sciences, Department of Pre- and Protohistorical Archaeology; H-1088 Budapest, Múzeum körút 4/b. wolff.katalin@btk.elte.hu.





**Fig. 1.**  
*The fragmented skeleton of the individual excavated from grave no. 740 in the cemetery in Budakalász.*  
Photo: Katalin Wolff

individual with Caucasian origin. The population of the cemetery was very heterogeneous and this woman probably represented the Cro-Magnon type. The skeleton lacked any Mongoloid features. The intact heel bone was middle sized and the estimated height according to the femurs was 169.3 cm, slightly higher than the average women body height in the cemetery. Age estimation was performed according to the morphological changes of the sternal end of the ribs, the surface alterations of the auricular surface of the illium, the wear of permanent teeth, the general condition of the whole skeleton and the internal structure of the bones. Furthermore, typical age and lifestyle related pathological changes were taking into account at the age estimation process. According to all these features, the skeletal remains belonged to an approximately 40–50 years old individual.



**Fig. 2.**

*Anterior, anterolateral, lateral and posterior view of the skull on the individual excavated from grave no. 740 in the cemetery of Budakalász (from left to right and top to bottom). Photo: Katalin Wolff*

## PATHOLOGICAL ALTERATIONS ON THE SKELETON

On the spine, horizontal osteophytes extended from the edges of the thoracic vertebrae. On the lumbar sites osteophytes slightly expanded into vertical directions as well. On this area even Schmorl's nodes appeared on the vertebral bodies as the protrusions of the intervertebral disc cartilage. This symptom can be developed as the result of permanent laborious physical work, but it seems to be related to age and can be influenced by genetic factors as well. On some of the ribs' internal surfaces, the clearly visible signs of a healed periostitis could have been as a result of an e.g. cured pleuritis. On the lateral site of the distal end of the right femur was small, protrusion probably caused by traumatic bone proliferation. Other traumatic changes were on two metatarsals that healed with periostitis and slight distortion of the bones.

## REFERENCES

- BERNERT 2005      BERNERT Zs.: Paleoantropológiai programcsomag – Paleoanthropological program package. *Folia Anthropologica* 3 (2005) 71–74.
- ÉRY–KRALOVÁNSZKY–  
NEMESKÉRI 1963      ÉRY K. – KRALOVÁNSZKY A. – NEMESKÉRI J.: Történeti népességek rekonstrukciójának reprezentációja – A representative reconstruction of historic population. *Anthropológiai Közlemények* 7 (1963) 41–90.
- ÉRY 1992      ÉRY K.: *Útmutató a csontvázleletek feldolgozásához*, Posztgraduális szakképzés jegyzete – Kézirat, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Embertani Tanszék – Guide to the processing of skeletons. Postgraduate training notes, Manuscript, Eötvös Loránd University, Department of Anthropology, Budapest 1992, 44.
- HUSZÁR–SCHRANZ 1952      HUSZÁR Gy. – SCHRANZ D.: A fogszuvasodás elterjedése a Dunántúlon az újkőkortól az újkorig – Die Zahnkaries in Transdanubien von der Neolithenzeit bis zur Neuzeit. *Fogorvosi Szemle* 45 (1952) 3–38.
- ISCAN–LOTH–WRIGHT 1984      ISCAN, M. Y. – LOTH, S. R. – WRIGHT, R. K.: Age estimation from the rib by phase analysis: white males. *Journal of Forensic Sciences* 29, 4 (1984) 1094–1104.
- ISCAN–LOTH–WRIGHT 1985      ISCAN, M. Y. – LOTH, S. R. – WRIGHT, R. K.: Age estimation from the rib by phase analysis: white females. *Journal of Forensic Sciences* 30, 3 (1985) 853–863.
- LOVEJOY–MEINDL–  
PRYZBECK–MENSFORTH 1985      LOVEJOY, C. O. – MEINDL, R. S. – PRYZBECK, T. R. – MENSFORTH, R. P.: Chronological metamorphosis of the auricular surface of the ilium: a new method for the determination of adult skeletal age at death. *American Journal of Physical Anthropology* 68, 1 (1985) 15–28.
- MARTIN–SALLER 1957      MARTIN, R. – SALLER, K.: *Lehrbuch der Anthropologie I*. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag 1957, 661.
- SJØVOLD 1990      SJØVOLD, T.: Estimation of stature from long bones utilizing the line of organic correlation. *Human Evolution* 5 (1990) 431–447.



*„Was für eine verteilte Beschäftigung ist eigentlich die Jagd?“*

*„Die glückhafte Beschäftigung, die der normale Mensch am meisten geschätzt hat, ist die Jagd. Nachdem sie ihren Charakter als Lebensnotwendigkeit verloren hat (schon in der jüngeren Steinzeit), wird die Jagd zum Sport erhoben. Durch den Hinweis, dass der Jagdsport fast allgemein den Charakter eines Vorrechts gehabt hat, wird offenbar, wie sehr die Jagd nicht nur Spaß ist, sondern eine zwar vielleicht seltsame, aber doch tief und dauernd im Wesen des Menschen begründete Begierde. Sport ist die Anstrengung, die aus Freude an ihr selbst geleistet wird, und nicht um des Ergebnisses willen, das diese Anstrengung erzielt. Bei der Jagd aus Nützlichkeitsgründen ist das wahre Ziel des Jägers der Tod des Tieres. Alles Übrige ist reines Mittel, um dieses Ziel zu erreichen. Den Sportjäger interessiert primär nicht der Tod des Tieres. Was ihn interessiert ist alles, was er zuvor unternehmen muss, um ihn zu erreichen – und das ist eben: jagen! Man jagt nicht, um zu töten, sondern umgekehrt, man tötet, um gejagt zu haben.“*

*„Die Jagd hört dort auf, Jagd zu sein, wo der Mensch seiner ungeheuren technischen, also rationalen Überlegenheit über das Tier seinen freien Lauf lässt.“*

*„Jagd ist das, was ein Tier ausübt, um sich eines anderen, lebendig oder tot, zu bemächtigen, das einer Gattung angehört, die der eigenen vital unterlegen ist. Umgekehrt darf die Überlegenheit des Jägers über das Wild nicht absolut sein, wenn Jagd möglich sein soll. Damit nun wirklich dieses bestimmte Ereignis zustande kommt, das wir Jagd nennen, muss das begehrte Tier seine Chance haben, muss es grundsätzlich auch entweichen können; das heißt, es muss über Mittel von einiger Wirksamkeit verfügen, um der Verfolgung zu entgehen, denn die Jagd ist genau betrachtet die Reihe von Bemühungen und Geschicklichkeiten, die der Jäger aufwenden muss, um mit ausreichender Häufigkeit über die Gegenwirkungen des gejagten Tieres Herr zu werden. Wenn es dies nicht gäbe, wenn die Unterlegenheit des Tieres absolut wäre, so hätten die jagdlichen Fähigkeiten keine Gelegenheit, sich zu entwickeln, oder, was dasselbe ist, das eigentliche Faktum der Jagd existierte überhaupt nicht.“*

*„Es ist für die Jagd nicht wesentlich, dass sie erfolgreich ist. Im Gegenteil, wenn die Anstrengungen des Jägers immer und unfehlbar von Erfolg gekrönt wären, dann wäre es keine jagdliche Anstrengung, sondern etwas anderes. Der Möglichkeit oder Chance auf Seiten des Wildes, dem Jäger zu entkommen, entspricht auf Seiten des Jagenden die Möglichkeit, ohne Beute heimzukommen. In der Jagd als Sport ist also ein ganz freier Verzicht des Menschen auf die Überlegenheit seines Menschseins enthalten. In Wirklichkeit ist die Jagd der Wettstreit oder das Aufeinandertreffen zweier Systeme von Instinkten. Dazu ist es notwendig, dass diese Instinkte – nicht nur des Jägers, sondern auch der Beute – frei funktionieren.“*

*„Zum guten Jäger gehört eine Unruhe im Gewissen angesichts des Todes, den er den bezaubernden Tieren bringt.“*

(Jose Ortega y Gasset: *Meditationen über die Jagd*, Gustav Klipper Verlag, Stuttgart 1953.)

